



(1)

فاعلية الأدب الشعبي وحركيته (في إشكالية المناهج وثراء الخصائص مع نماذج مختارة)

أ.د. كامل فرحان صالح – كاتب من لبنان

يُعَدُّ الأدب الشعبي الرابط الصّحي والحيوي بين الماضي والحاضر والمستقبل، والحاضن في الوقت نفسه، لأفراح الإنسان وأحزانه، ولعقله الباطني، والمعين لفهم إنسانيته أولاً، وللوعي بأهمية مشاركته فعل الحياة مع أخيه الإنسان ثانياً؛ فالعقل الباطن بحسب عالم النفس السويسري كارل يونغ⁽¹⁾ (Carl Jung 1875-1961)، «ليس مجرد خزان للماضي، بل هو مليء ببذور الأفكار والمواقف في المستقبل»⁽²⁾.

لكن، وعلى الرغم من هذه الحيوية التي يتمتع بها الأدب الشعبي، يواجه الباحث صعوبة في وضع مفهوم جامع ووافٍ للأدب الشعبي ومصطلحه (الفولكلور Folklore)، وتحديد منهج دراسته، وأنواعه وخصائصه، وذلك لأسباب مختلفة، منها:

✱ طبيعة الأدب الشعبي نفسه التي تعود إلى أول تعبير شفوي⁽³⁾ وجسدي للإنسان.

✱ فاعلية هذا الأدب وحركيته لارتباطه الوثيق بالشعب المنتج له والمعبر عنه، في استقراره وحروبه، وتخلقه وتقدمه.

✱ ثمة جانب من جوانب الأدب الشعبي يلحظ دائماً الحالة والصورة التي يكون فيها أو عليها الشعب.

✱ استحالة تحديد أصول الأدب الشعبي، لأن كل مجموعة من الناس، وكل شعب من الشعوب، يتناقل موروثه الشعبي بصورة خاصة به تعبر عنه، على الرغم - أحياناً - من بروز تشابه بين أدب هذا الشعب وشعب آخر.

وإذا كان في الإمكان القول إن «الأصول الأولى لمقدرة الإنسان على التفكير، إنما أتت من النتائج المؤلمة للصدمات العاطفية العنيفة»⁽⁴⁾ كالموت مثلاً، فإنه من المؤكد أيضاً، أن الأدب الشعبي يمثل تاريخاً من التبدل الدائم، لقيامه وتداوله على الرواية الشفوية، ووضع المتلقي وثقافته، وتأثر الراوي والمتلقي معاً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، من دون نسيان، تأثير وسائل الإعلام السمعية والمرئية، وتأثير الأدباء الشعبيين من رواة وشعراء وزجالين، في الأدب الشعبي سلباً وإيجاباً.

كذلك يُسجل تفاعل مستمر بين الأدبين الشفوي والمدون، لاستعارة مؤلفي الأدب المدون حكايات وموضوعات وتقنيات من الأدب الشعبي، والعكس صحيح أيضاً، إذ يلاحظ أن «بعض عناصر الفولكلور كثيراً ما ترتفع إلى حيث يجري تضمينها في التراث المتعلم المسيطر، ويمكن أن تكون منبعاً للتجديد الفني والاجتماعي على السواء»⁽⁵⁾.

لم يعد خافياً فوق هذا وذاك، أن معظم المعاجم والقواميس العربية والأجنبية تفتقر إلى تعريف محدد وثابت لـ «الأدب الشعبي»؛ فمنها من يشمل أنواعاً محددة، ومنها من يحذف أنواعاً، ومنها من يتوسع ليضم إلى هذا الأدب، كل أنواع التعبير الإنساني الشفوي والجسدي.

لا يدعي البحث أنه أول من يطرح هذه القضايا، ويسعى إلى مقاربتها، كذلك لا يدعي عدم وجود موضوعات قيمة، تناولت هذا الجانب أو ذاك من الأدب الشعبي، وهي بالعشرات⁽⁶⁾، لكن ما يمكن أن يضيفه البحث في هذا الإطار، هو:

✱ المساهمة بالإضاءة على نماذج حيّة من خصائص الأدب الشعبي بهدف تبيان مدى حيوية هذا الأدب، وارتباطه العميق ليس في يومياتنا وحياتنا فحسب، بل بذائقتنا الفنية، والجمالية، وبالمستوى الأعظم من تشكل وعينا، وبصورة نظرتنا إلى الوجود، والإنسان، والمجتمع، والسلوك.

✱ المساهمة بإعادة تعريف الأجيال الجديدة على جانب من جوانب الأدب الشعبي، إذ تعتقد هذه الأجيال في غالبيتها، أن هذا الأدب يقتصر على الزجل، أو بعض الأغنيات، أو المأكولات والأزياء⁽⁷⁾، وفي الوقت نفسه، لفت نظرها إلى أن ما تنمى معه من آداب «مستوردة»، لاعتقادها أنها تحاكي العصر، هي في الحقيقة، الآداب الشعبية لتلك الشعوب، كون الأدب الشعبي أدباً حياً، مستمراً، لا يحده زمان ولا مكان، وهو باق دائماً في كل مرة يريد الإنسان فيها التعبير شفوياً أو جسدياً، عن فرجه وحزنه، خوفه وقلقه، عشقه وكرهه، جنونه وفلسفته، وأعماله العظيمة والعادية....

✱ المساهمة بتعزيز مصطلح «الأدب الشعبي» ومفهومه، وبالتالي ضمّ الأنواع الشعبية المختلفة إليه، لجعلها منفصلة عنه، ولعله من المفيد هنا، الإشارة، إلى إمكانية العمل مستقبلاً على تخصيص نوع جديد يضاف إلى أنواع الأدب الشعبي، هو: الأدب الشعبي الإلكتروني أو الرقمي، أو الأدب الشعبي في الواقع الافتراضي، لما بات يتضمنه هذا الواقع من كم هائل من النصوص، وصيغ تعابير شعبية، وفنون، وسلوكيات، وعادات وتقاليد، وصور، وغيرها.

يقارب هذا البحث إذًا، الأدب الشعبي العربي عبر طرح إشكالية خصائص هذا الأدب، ساعياً إلى إيضاحها عبر نماذج مختارة، وما استجد عليها من متغيرات، ومن هذه الخصائص: المؤلف مجهول (وقد تضمنت هذه الخاصية أنموذجاً عن حكاية الحيوان)، والشفوية، والانتشار والتداول (وتضمنت نماذج مختلفة منها حكاية للأديب اللبناني سلام الراسي⁽⁷⁾ (1911 - 2003))، والتعبير عن

3 - المنهج السيكولوجي:

:(method Psychological)

ويعنى هذا المنهج بالظواهر النفسية، والسلوك البشري، والصحة العقلية، وقابليات الفرد من حيث علاقتها بظواهر معينة. لذا، فمن أهداف هذا المنهج اكتشاف الطرائق التي يتصرف بها الأفراد حيال المواقف، والمشاكل المختلفة. وللمنهج النفسي فروع كثيرة، أهمها، من حيث علاقتها بعلم الأنثروبولوجيا، المنهج النفسي الاجتماعي⁽¹⁶⁾.

4 - المنهج الجغرافي:

:(Geographical method)

ويهتم هذا المنهج بدراسة مظاهر سطح الأرض، والظواهر الطبيعية، والبشرية عليها، ودراسة التأثير والترابط الانعكاسي بينهما، وتقوم على أساس الموقع والموضع والامتداد. كما يُعنى المنهج أيضاً بدراسة أشكال الأنظمة الموجودة على سطح الأرض، والعلاقات الرابطة بين الظواهر المختلفة⁽¹⁷⁾.

يساعد كل من هذه المناهج على خدمة الهدف المشترك بينها جميعاً، وهو تفسير العلاقات القائمة بين الشعب والثقافة الشعبية. لذا، لا يمكن للباحث أن يكتفي بالاعتماد على منهج واحد، إذ يمكن القول في الواقع: إن هذه المناهج الأربعة مجتمعة تكوّن منهج الدراسة الفولكلورية⁽¹⁸⁾ بمفهومه المعاصر، والذي يتكوّن من:

- النظرية التاريخية لتحديد البُعد الزمني للعنصر الشعبي المدروس.
- النظرية الاجتماعية والاقتصادية لإبراز البُعدين الاجتماعي والاقتصادي لحامل الأدب الشعبي موضوع الدراسة، وعلاقته بأرضه وأدوات إنتاجه.
- النظرية السيكولوجية والدينية لتبيان الموقف العقلي والنفسي والإيماني لحامل الأدب الشعبي.
- النظرية الجغرافية للوقوف على البُعد المكاني للعنصر المدروس، ومن الممكن هنا استخدام أسلوب العرض بالخرائط.

في هذا السياق، تلفت «موسوعة علم الإنسان» الانتباه إلى أن «التطورات الإيجابية الحديثة في تحليل الأسطورة، وفي ميادين علم اللغة والأنثوميثودولوجيا⁽¹⁹⁾ (Ethnomethodology) قدمت مساهمات مهمة

وجدان الشعب (وتضمنت نماذج مختارة من قصائد شعبية معبّرة عن الموضوع)، وبنية التعبير الفني الشعبي وأسلوبه (البداية التقليدية - التكرار - تحويل شكل الكلمات - التشبيهات والاشارات الأسطورية...)، والدافع الروحي الجماعي، ويتوسع في الحديث عن خاصية العامية، والآراء المتباينة حولها، (ولاسيما منها آراء: رشيد نخلة⁽⁹⁾ (1873 - 1939)، وتوفيق يوسف عواد⁽¹⁰⁾ (1911 - 1988)، ومارون عبيد⁽¹¹⁾ (1886 - 1962)...)، وقد توسع البحث في هذه الخاصية، ليرى إشكالية العامية في قصيدة الشاعر اللبناني طلال حيدر⁽¹²⁾.

في مناهج الدراسة الفولكلورية

ليست دراسة الأدب الشعبي معقّدة العلاقات من حيث المادة فحسب، بل من ناحية المنهج أيضاً. لذا، إذا كان الهدف الذي تسعى دراسة الأدب الشعبي إلى تحقيقه، واحداً، فإن السبل إليه يمكن أن تتعدد وتتنوع، وكما هو الحال في العلوم الأخرى، لا يعرف الأدب الشعبي منهجاً واحداً شاملاً، لكن يمكن التمييز على وجه الإجمال، أربعة مناهج، هي:

1 - المنهج التاريخي:

:(method Historical)

إذ يرى عالم الاجتماع الفرنسي كلود ليفي شتراوس⁽¹³⁾ (1908 - Claude Lévi - Strauss) 2009، أن التاريخ والأنثروبولوجيا (Anthropology / علم الإنسان) يتشابهان أساساً في توجهاتهما، وفي أهدافهما، في ما عدا ناحية واحدة؛ فعلى حين يكرّس التاريخ نفسه لدراسة سياقات بعيدة عنّا زمنياً، تركز الأنثروبولوجيا نفسها لدراسة سياقات بعيدة عنّا مكانياً. وقد شعر الأنثروبولوجيون بالحاجة إلى الاستعانة بالمعلومات التاريخية، مثل التاريخ السلافي، والخلفية التاريخية للسياق الإقليمي والقومي والعالمي الذي يعيش وسطه المجتمع الذي تجري فيه الدراسة الميدانية⁽¹⁴⁾.

2 - المنهج السوسيولوجي:

:(method Sociological)

ويدرس أطوار السلوك التي توجد، بصورة فعلية، وتلك التي يفترض وجودها في الجماعات، ويدرس الظواهر الاجتماعية التي تخلقها العلائق الاجتماعية بين الأفراد، والتي تنشأ عن العلاقة بين الإنسان وبيئته الاجتماعية⁽¹⁵⁾.

(Races) عن الأنثولوجيا مكونة فرعاً مستقلاً هو: الإنثروبولوجيا (الفيزيائية)، ولا يزال الكثيرون من علماء الأنثولوجيا يعدونه فرعاً مساعداً لا يمكن الاستغناء عنه. وحتى وقت قريب جداً كانت الأنثولوجيا تعرف بأنها الدراسة التاريخية والمقارنة للشعوب البدائية⁽²²⁾.

أمام هذا التنوع في مناهج الدراسة الفولكلورية، (علمًا أن هناك مناهج أخرى أيضًا)، فإنه مع استمرارية أبنية المجتمع أو انساقه، تظل الظواهر والموروثات الشعبية تواصل توالدها الذاتي، كما «يحدث في الأساطير والملاحم والحكايات والأمثال، بل والنكات والأسماء والأحاجي، أو الأدعية»⁽²³⁾.

من هنا يمكن الإشارة إلى إسهام جيل الفولكلوريين الإنثروبولوجيين⁽²⁴⁾ في المنهج البنائي⁽²⁵⁾ الذي غرضه النهائي إلغاء الحواجز التقليدية بين مختلف النظم والعلوم، وتكوين منهج يعتمد كل العلوم والدراسات، بل إن للباحث البنائي الحق في التعرف إلى مستويات الحقيقة أو الظاهرة التي لها قيمة استراتيجية من وجهة نظره ويعزلها، فمهمة الباحث الفولكلوري لا تقف عند مجرد جمع النصوص، والكشف عن مصادرها وأصولها، بل إن مهامه تسجيل ما يحيط بها من ظواهر وأبنية مختلفة من اقتصادية، وقرابية (سلسلة روابط الدم أو الزواج)، ومهنية، بالإضافة إلى ما تعكسه هذه الأبنية في مجموعها من شعائر وسلوك⁽²⁶⁾.

تكمُن أهمية دراسة الأدب الشعبي، في توطيد العلاقة بين ماضي الشعب وحاضره، وربط هذا الحاضر برؤى الشعب المستقبلية، ويمكن الحديث عن ثلاثة مستويات، تتقاطع في ما بينها، لتشكل في الخلاصة قيمة هذا الأدب وأهميته، وفي الوقت نفسه مدى فاعليته في بناء مجتمع قادر على مواجهة عواصف التحديات الوجودية التي تهب عليه من كل حذب وصوب، ولا سيما في عصر ما يسمى «العولمة» Globalizaion:

✱ التوازن بين القيم الإنسانية والمادية: فطبيعة العصر تتسم بالمادية، والتقدم العلمي والتكنولوجي، في ظل فقر القيم الإنسانية والأخلاقية، والروحانية المعنوية. وأمام هذا الخلل الذي يزداد ويتسع، ويضرب أساسيات البنية الاجتماعية، يبدو أن الأدب الشعبي عبر فلسفته العميقة، يقدر على الحد من هذا الخلل، عبر تمكين الأمة من السير في خطين متوازيين: الأول يمثل القيم المادية، والثاني يمثل القيم الأخلاقية الإنسانية.

في ميدان علم الفولكلور...⁽²⁰⁾، إذ ظهر مصطلح «الأنثوميثودولوجيا» (منهج الجماعة) في العام 1967، حينما نشر عالم الاجتماع الأميركي هارولد جارفنكل (Harold Garfinkel)، كتابه: «دراسات في الأنثوميثودولوجيا»، وقد صاغ جارفنكل المصطلح متأثرًا بالفلسفة الظاهراتية (فلسفة الظواهر)، ومن ثم نهض المنظور الأنثوميثودولوجي على أسس فلسفية، وعلى مستوى من التنظير يوصف بأنه ما وراء النظرية. عرّف جارفنكل المصطلح بأنه يعني استقصاء الخصائص العقلية لمجموعة التعبيرات، والأفعال العلمية التي تتم أثناء الحياة اليومية، وتعبير آخر، يشير هذا المصطلح إلى دراسة المعاني التي يعطيها الناس لكلماتهم وأنماط سلوكهم.

يتكوّن مصطلح الأنثوميثودولوجيا من مقطعين: الأول من الكلمة اليونانية Ethno وتعني الشعب أو الناس أو القبيلة أو السلالة، أما الآخر methodology، فيشير إلى المنهج أو الطريقة التي يستخدمها الناس في صياغة الحقيقة الاجتماعية وتشكيلها، ما يشير إلى أن المنظور الأنثوميثودولوجي يهتم أساسًا بتطوير مناهج للبحث، ويدفع المرء إلى البحث عن هذه المناهج المستخدمة في الدراسات الأنثوميثودولوجية⁽²¹⁾.

أما «قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلكلور»، فيوضح أن الأنثولوجيا (Ethnology) هي علم الإنسان ككائن ثقافي، وهي الدراسة المقارنة للثقافة. ومن التعريفات الأخرى: «علم الشعوب وثقافتها، وتاريخ حياتها كجماعات، بصرف النظر عن درجة تقدمها»، ويورد القاموس أنه «لا يوجد - من ناحية المشكلات والمناهج - أي فارق بين الفولكلور والأنثولوجيا، ثم إن الاختلاف في الموضوع ليس من طبيعة نظرية، وإنما هو من طبيعة عملية بحتة، فهما علم واحد، ومن السهل تفسير التفريق القائم بين الفرعين في بعض البلاد في ضوء نشأتها المختلفة، والتراث الذي أعقب ذلك. ويترتب على هذا أنه يجب إطلاق اسم واحد عليهما، كما يلاحظ في الاستعمال الدولي أن كل الحثيات في صالح تعبير: أنثولوجيا». وقد اشتهر هذا المصطلح بمعناه الواسع لأول مرة في العام 1839، عندما أسس إدواردز (W.F.M. Edward) - وهو إنكليزي كان يعيش في باريس - «الجمعية الأنثولوجية الباريسية»، وسرعان ما تبعتها «الجمعية الأنثولوجية» في لندن عام 1843، و«الجمعية الأنثولوجية الأميركية» في العام 1842. ومع مرور الوقت انفصلت دراسة السلالات

الشعبية، والأغاني الشعبية، وأهازيج الطقوس الدينية (Rigmaroles)، والألغاز، والأهازيج (Rhymes)، إلخ»⁽³⁰⁾.

2 - التراث الشعبي (Dominant Tradition)

أو التقليد السائد:

عبارة عن المعتقدات، والعادات الاجتماعية السائدة، كذلك الرواية الشعبية. ويدل التراث الشعبي - بصفة عامة - على موضوعات الدراسة في الفولكلور، أو دراسة التراث الشعبي، أو دراسة الرواية الشعبية. وينبغي أن ترى الوحدة في كل هذه الموضوعات في كونها تجسد جميع جوانب الثقافة الروحية. ويشير اسم التراث الشعبي إلى أن المرء يتناول هنا تراثاً شافهاً ينتقل من جيل إلى آخر داخل الشعب⁽³¹⁾.

3 - فولكلور (Folklore):

هو التراث الروحي للشعب، خصوصاً التراث الشعبي، وهو كذلك العلم الذي يدرس هذا التراث⁽³²⁾.

مهما يكن من أمر هذه التسميات، فإن جوهر الأدب الشعبي هو في طبيعته التلقائية أو العضوية، أي إنه ثمرة خبرات وتفسيرات أشخاص يجمع بينهم تفاعل إيماني - اجتماعي - اقتصادي؛ لذلك كثيراً ما يكون هذا الأدب في صراع مع المعلومات أو القيم أو المعرفة التي تنقلها وتنشرها المؤسسات التعليمية الرسمية أو تلك المستمدة من ثقافة الصفوة المتعلمة السائدة.

في خصائص الأدب الشعبي

حاول دارسو الأدب الشعبي أن يميزوا بين الأدب الشعبي، والأدب الذاتي أو الأدب الخاص، عبر مجموعة من الخصائص والمقومات والسمات، تتلخص بالآتي:

المؤلف مجهول.

التناقل الشفوي.

الانتشار والتداول (الشعبية).

التعبير عن وجدان الجماعة (الشعب).

بنية التعبير الفني الشعبي وأسلوبه.

اللغة العامية.

الدافع الروحي الجماعي.

رواية جانب أو جوانب من تاريخ الفكر البشري: إن دراسة الأدب الشعبي تقدم فكرة أقرب للوضوح عن الفكر البشري، وتطوره عبر الأجيال، وتصور الدراسة كيفية تفاعل الإنسان مع بيئته، وصور هذا التفاعل عبر الزمان، من خلال سمات الانتشار والتداول والتراكم التي يتسم بها الأدب الشعبي.

إن التشابه التراثي بين أبناء الأمة الواحدة، لحري أن يضيفي على القومية مفاهيم إضافية، لشد عراها، وترسيخ جذورها.

في تسمية الأدب الشعبي وأنواعه

تتعدد التسميات التي تطلق على الأدب الشعبي، ومنها على سبيل المثال: الأدب الشفوي (Oral literature)، والفن القوي (Verbal Art)، والأدب التعبيري (Expressive literature)، والتراث الشعبي (Popular Heritage)،... كذلك يختلف الدارسون حول خصائص هذا الأدب وحدود مياديه وأنواعه⁽²⁷⁾.

ويلحظ «قاموس الأنثروبولوجيا» أن التراث الشعبي (Folklore)، هو «كل أنواع التعبير الشفهي والجسمي مثل القصص الشعبي والأساطير والقصص الخرافية والأغاني الشعبية، والرقص الشعبي، والمهرجانات، والأمثال والأحاجي، وغيرها من الفعاليات الأدبية والفنية التي يرثها الشعب، وتنتقل فيه من جيل إلى جيل بالحفظ لا بالتدوين»⁽²⁸⁾.

ويذهب علماء إلى أن التراث الشعبي يشمل، إضافة إلى ما تقدم ذكره، «الطرائق الحضارية للمجتمع والأدوات والصناعات والفنون كالخزف والزينة والحفر على الخشب والرسم، وما شابه ذلك. ويتكون القسم الأعظم من التراث الشعبي من بقايا حضارية أو رموز استطاعت أن تحتفظ بقيمتها الوظيفية»⁽²⁹⁾.

أما «قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفلكلور»، فيميز بين الأدب الشعبي والتراث الشعبي والفولكلور، فيوضح الآتي:

1 - الأدب الشعبي (Folk Fiction)

أو: الخيال أو المخيال الشعبي:

«نوع من الخلق الأدبي الشعبي»، ويعدّ الأدب الشعبي جزءاً من التراث الشعبي، ويتضمن: الحكايات

وكي يقف البحث على مفهوم شائع يلحظ هذه الخصائص كافة، هناك ثلاثة اتجاهات⁽³³⁾:

الاتجاه الأول يرى أن الأدب الشعبي هو أدب «العامية» التقليدي، الشفوي، مجهول المؤلف، المتوارث جيلاً بعد جيل، بما يعني إسقاط أدب العامية الحديث الذي أذاعته وسائل النشر الحديثة الذي يُعرف مؤلفه.

الاتجاه الثاني يرى أن ميزان التفريق بين الأدب الشعبي وغيره من أنواع الأدب هو اللغة، وهؤلاء يوسعون دائرته ليشمل الشفوي والمكتوب والمطبوع، سواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارث أو أنشأه معاصرون.

أما الاتجاه الثالث، فيعتمد محتوى الأدب لا شكله، أي إنه الأدب المعبر عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري، وأدب الرواية الشفوية وأدب المطبعة على السواء⁽³⁴⁾.

ويميل البحث إلى الاتجاه الثالث، لأن الذهاب في الاتجاه الأول، يعني إنكار حيوية الأدب الشعبي، وحاجة الناس إليه وإلى إنتاجه في كل زمان ومكان، وبالتالي القضاء على شعار «الأدب الشعبي هو أدب حي»، وليس هذا هدف دراسة الأدب الشعبي عمومًا.

أما الاتجاه الثاني، فعلى الرغم من أهميته، واعتماده في مقاربة أنواع الأدب الشعبي، فثمة إشكالية قد طرحت غير مرة، وهي: هل تعد مثلاً، «سيرة عنترة» أدباً شعبياً أم أدباً رفيعاً، كذلك الأمر في حكايات «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»⁽³⁵⁾...؟ وفي السياق نفسه، يكتب الأدبيان اللبنايان: مارون عبود (1886-1962)، وسلام الراسي (1911-2003)، الحكايات والقصص، بلغة عربية فصيحة، لكن هذه الكتابات زاخرة بالمصطلحات العامية، وإيراد عبارات بلهجات أهل القرى، وتفصيل عن عاداتهم وتقاليدهم في سرد الحكاية، فهل تنتمي حكاياتهما إلى الأدب الرفيع أم الشعبي؟

1 - المؤلف مجهول:

لعل أول قضية شغلت الباحثين، قضية تأليف الأدب الشعبي: فهل هو من تأليف فرد أم جماعة؟ وهل من المعقول أن يجتمع الشعب كله ليؤلف الأدب الشعبي، أو ليؤلف حكاية أو أغنية؟ ويثير مفهوم الشعب بدوره، مسألة شائكة: هل هو الشعب بكل فئاته وطبقاته؟ أم هو قسم منه؟

أمام هذا الوضع، لا بد من افتراض الأصل الفردي للأدب الشعبي، لكن هذا الفرد الخلاق لا يعيش حياة ذاتية بعيدة من المجموع، بل هو يعبر عن الناس (الشعب) ويعبر بهم، ويعبر لهم، لهذا فهم يستقبلون إبداعه ويرددونه بينهم⁽³⁶⁾.

لا يعول على مجهولية المؤلف بوصفها إحدى سمات الأدب الشعبي، فالأصل وإن كان فردياً، إلا أنه ما يلبث أن يذوب في المجموع، ويزوي اسم المؤلف الأصلي، ويصبح الشعب هو المحرك الأول للتأليف⁽³⁷⁾؛ فالشعب يعني مجموع أفراد الأمة التي تربط بينها اهتمامات فنية مشتركة، أو هو الجماعة المرتبطة برقعة محددة من الأرض الأم، بينها تقاليد وعادات وأنماط واحدة من السلوك، أو هو الجماعة المرتبطة بالأرض، وتعيش في إطار من الفكر الموحد، والسلوك والثقافة المتوازنة، فتشمل بذلك جماعات الفلاحين والصيادين والبدو، إلخ⁽³⁸⁾.

لا يستطيع أحد - إذاً - أن يدعي إبداع أي موروث شعبي، وهذا لا يناقض القول إن مبدعاً قد وضع حجر الأساس لحكاية ما أو مثل ما، في بيئة ما، وزمان ما نتيجة تجربة شخصية ما. لكن هذا الأساس هو مركز الدائرة عند رمي حجر في بركة ماء، فالدوائر المتلاحقة لهذا المركز ما هي إلا مشاركات الناس عبريّناتها المختلفة، وعصورها المختلفة، وطبيعة تجاربها ونفسياتها المختلفة.

لذا، لا يمكن أن ينجز هذا البناء والإبداع دفعة واحدة، بل بصورة تراكمية ولكن متناسقة، ففي حكاية الحيوان مثلاً، اجتمعت الحيوانات: الأسد، والحمار، والبغل في الغابة، وبدأت تتباحث في أمر ابن آدم، وقوته، وجبروته. شكوا الحمارة من ظلم الإنسان له، وأنه يحمّله، أكثر مما يطيق، كذلك أدلى البغل بدلوه في الشكوى على الإنسان. ثم أخذت الحمية ملك الغاب، وثار تائثرته على قاهر شعبه «الإنسان»، فأراد القصاص منه. مشى في الغاب، وإذا بحطاب يحتطب الحطب.

سأله الأسد: من أنت؟

- حطاب

- ابن آدم؟!

- نعم

تحرك الأسد وقال: أريد أن أصارعك، فاصرعك. وأردف: يتهمونك بالقوة والجبروت، ولا ملك غيري، ولا جبروت إلا لي.



(2)

وفي الوقت نفسه، يمكن عدّها حكاية كاملة فيها بداية وعقدة وحلّ. وفي المثال السابق: لو سرد السامر الحكاية على الجمع، وأكمل بعد النتيجة التي توصلنا لها الآتي:

«الأسد مربوط في الشجرة، يفكر بطريقة يحلّ بها وثاقه. وهو على هذا الحال، إذ بفأر يراقبه تحت شجرة. عرض الفأر خدماته على الأسد، وأن باستطاعة الفأر أن يحلّ الأسد من ورطته. وقبل الأسد المهوم مساعدة الفأر. فبدأ الفأر بقرض الحبل. وبعد هنيهة حلّ الحبل، وفك الأسد من أسرهِ».

هذه الإضافة من القاص أو الإخباري، جاءت لتضيف معلومات جديدة، وتعطي بعداً آخر في الحكاية، لتنتهيها بموعظة إضافية، مفادها:

لا تحقرن صغيراً في مخاصمة

إن البعوضة تدمي مقلة الأسد⁽⁴⁰⁾

ولا يستطيع الإخباري أن يضيف هذه النتيجة إلا على أسس:

- * مناسبة النصيحة للموقف «أي إن لكلّ مقام مقالاً».
 - * الأخذ بنوعية السامعين من حيث ثقافتهم، وأحوالهم العاطفية والنفسية، وتقبلهم للسرد والإطناب.
 - * موقف القاص النفسي والعاطفي، ومستواه الثقافي.
- يمكن لقاص آخر أن يأخذ نتيجة من النتيجتين

أجابه الخطاب: لكني تركت قوتي في البيت.

قال الأسد: هل أرجعت للبيت وأحضرتها، وأنا في انتظارك.

أجاب الخطاب: أخاف أن تهرب قبل أن آتي.

قال الأسد بعنجهية: أنا أهرب ١٩

- نعم تهرب.. ويا ما غيرك هرب. وهنا تدارك الخطاب: عندي حل.

سأل الأسد: ما هو؟

- أربطك بهذا الحبل بجذع الشجرة، حتى أحضر قوتي، وأصارحك.

سأل الأسد بثقة واعتزاز، وشجاعة: ولم لا؟

هنا تقدم الخطاب، وربط الأسد.

والآن قال الأسد: اذهب لإحضار قوتك.

ضحك الخطاب، وقال: ها هي قوتي يا عزيزي. ستموت وأنت واقف، وتشاهد بنفسك أية ميتة تموتها.

عندئذ أدرك الأسد الحيلة، والمكر، والدهاء، والذكاء، وأدرك أين تكمن القوة؛ فجسد بلا عقل لا يساوي شيئاً، والعقل زينة، وقوة⁽³⁹⁾.

هذه يمكن عدّها أساس حكاية، إذ احتوت على سرد، وحدث، ونتيجة. أراد القاص أن ينقلها للسامع،

وأن يلائم وجدان الجماعة وتقاليدها
وأن يحقق التواصل بين الفرد والجماعة⁽⁴³⁾.

3 - الانتشار والتداول:

يمكن تفسير انتشار بعض أنواع الأدب الشعبي وتداولها بين أكثر من جماعة وشعب، بسبب عوامل كثيرة، منها: انتقال الجماعات من مكان إلى آخر بحثاً عن الكلاً والماء، أو النزوح من الريف إلى المدينة، أو الهجرة من بلد إلى بلد آخر، أو تاريخياً بسبب الفتوحات الإسلامية، والحروب، وعبور القوافل التجارية في أكثر من بلد، فينقل هؤلاء معهم حكاياتهم، وعاداتهم، وتقاليدهم، وأشعارهم، وأغانيهم إلى المكان الجديد، وهناك تتخذ بعض الصفات المناسبة لواقع الحال، وطبيعة المكان.

وبحكم التدافع الاجتماعي، والانتقال من بلد إلى آخر، سواء كان من أصحاب الريف، أو المدن، نشأ أدب مولّد من تمازج هذين العنصرين، فكان الشعر الشعبي «يحوي سعة في الخيال مع ليونة في السبك، لذلك كان تقبل الأسماع لأي شيء يصدر بهذه اللهجة، حافزاً لها أن تقبل بقوة الاستمرار ما يصدر من هذا اللون الجديد»⁽⁴⁴⁾.

ويلاحظ أن هناك مستويين من مستويات الانتشار والتداول للأنواع الشعبية، وهي:

• أولاً: أنواع تنتشر وتداول أكثر من غيرها بين الناس، وهي في الغالب الأنواع الأدبية القصيرة، مثل: الأمثال، والألغاز، والنكت، والحكاية الشعبية، والأغنية، إلخ. وتتميز هذه الأنواع بالحفاظ على معناها العميق، مع قدرتها في الوقت نفسه، على التأقلم مع أي بيئة تنتشر فيها، عبر تعديل لغتها لتناسب واقع الحال؛ إذ إن المرء كثيراً ما يقع على صورة من صور الأدب الشعبي لشعب ما، وقد تشابهت مع صورة أخرى، أو حتى توحدت معها، من ذلك تشابه الحكاية الشعبية، أو المثل الشعبي؛ ففي هذا السياق، يلحظ أن المثل الإنكليزي: Birds of Feather Flock Together، يطابق المثل العربي: «الطيور على أشكالها تقع»، ويقابله في الأدب الشعبي المثل: «كل من على ولفه يلف، حتى النحلة والزلف»؛ بينات مختلفة، تسكنها شعوب مختلفة، ومثل واحد⁽⁴⁵⁾.

من ذلك أيضاً، ما يرويه الأديب اللبناني سلام

السالفين، أو يأخذهما معاً، ويضيف الثالثة، أو يغير واحدة، بأخرى جديدة، وهذا تبعاً للأسس السابقة، لتصبح مسائل الحذف والإضافة، والتغيير والتحوير، متواليات عديدة متراكمة، وهذه العمليات لا بدّ لها من أن تتفق مع ذوق الجماعة الشعبي، ويمكن لهذه العمليات أن تنجز قبل أن تعترف الجماعة بالحكاية، أو في أثناء تناولها وتداولها لها؛ لكنها بالتالي تصبح قاسماً مشتركاً للجماعة، وتصدر عن وجدانها الجمعي.

لذا، فإن أي نوع من أنواع الأدب الشعبي يتكوّن من جزيئات أو مجموعة من الأحداث ترتبط بعلاقة معينة تحدد مساره، ومن هذه الجزيئات والعلاقات يتكوّن الطراز، وهو مجمل النوع الأدبي، فالحكاية السابقة مثلاً يمكن تحليلها إلى جزيئات: - اجتماع الحيوانات الثلاثة - جبروت الأسد - حوار الأسد والإنسان - حيلة الإنسان والمكر الذي استخدمه ضد الأسد - مساعدة الفأر للأسد.

أما ربط هذه الجزيئات بعلاقة (نمط)، فهو الذي حدد مسار الحكاية، من بداية، فعمدة، فنهاية، ومن هذه الجزيئات وهذه العلاقة، تكوّن الشكل النهائي للحكاية.

2 - الشفوية:

تعني الشفوية السياق الذي يتم فيه التداول الشفوي ولو لوقت وجيز؛ لأن هذا يضيف على المأثور القولي روحه المميزة له، وثمة من يرى أن التداول الشفوي هو القلعة الأخيرة التي يحتمي وراءها الفولكلوريون عند الدفاع عن الخصائص التي تميز مادتهم⁽⁴¹⁾.

لكن السؤال الذي يطرح هنا: هل تعدّ الشفوية إحدى الخصائص الفارقة بين الأدب الشعبي وغيره من أنواع الأدب؟ لا يمكن التعويل على هذه السمة الآن، لأن تقييد النصّ بالتدوين لا يدحض في اتّمائه للأدب الشعبي؛ فالسير الشعبية، و«ألف ليلة وليلة» كما ورد أعلاه، دونت بعد أن أخذت دورتها الشفوية أولاً، ولا يعنى تدوينها إخراجها من هذا الأدب⁽⁴²⁾.

مهما يكن من أمر هذه السمة، فإن العنصر الحاسم الذي يحدد فيه المأثور ليس تدوينه أو شفويته، وليس إبداعه عن طريق إنسان يقرأ ويكتب، أو آخر أمي، إنما هو:

أن يكون عملاً من أعمال الإبداع

الراسي: «من تقاليد قريتي في جنوب لبنان إذا مات منا رجل ندبناه بكلام مثل: «كان عنتر، كان جعفر، كان بو زيد الهلالي، كان حاتم، كان غانم، للمكارم والمعالي»⁽⁴⁶⁾. وهؤلاء جميعاً ليسوا من لبنان، لكنهم يعيشون أبطالاً في الذاكرة الشعبية اللبنانية، فتستعاد أسماؤهم في المناسبات من دون استئذان».

❖ ثانيًا: أنواع تحتاج إلى مهارات خاصة في الأداء، وهي في الغالب الأنواع الأدبية الطويلة، مثل: السير الشعبية، والقصص الغنائي... التي يرويها محترفون⁽⁴⁷⁾، من دون نسيان، مهارة أداء الرقص، وصناعة الجرف الشعبية، والطهي، إلخ.

فالانتشار أو التداول يجعل هذا الأدب يشمل كل طبقات المجتمع، بعكس الأدب الرفيع (الرسمي) الذي تتناوله طبقة معينة، ويبقى محافظاً على مضمونه الأصلي، ولعل هذا ما يمكن الأدب الشعبي من أن «يطفو فوق سطح الزمن، ليقابل كل عصر بالجدّة والحيوية نفسيهما، ويلتقي مع كل جيل بالانفعال والتأثير نفسيهما»⁽⁴⁸⁾. لذا، يمكن وصف الشعبية بصفة تحددها، وتدل عليها هي: «تراثية التداول» أي الانتشار والخلود؛ الانتشار على مستوى الأمة، والخلود على الزمن من عصر لعصر، وهذه الميزة، أي تراثية التداول، أهم ميزة للأدب الشعبي⁽⁴⁹⁾.

ولعل أبرز مثال على مفهوم «تراثية التداول» ما أورده سلام الراسي، عندما يروي هذه الحكاية الشعبية، فيقول:

«حدث يوماً أنني رويت في مقابلة تلفزيونية حكاية شعبية، كنت أظنها لبنانية حسباً ونسباً، ثم تبين لي أنها حكاية عربية قديمة»⁽⁵⁰⁾.

تقول الحكاية الشعبية بحسب مضمونها اللبناني:

«يُحكى أن رجلاً كانت له ابنتان تزوجت الأولى فلاحاً، والثانية فاخورياً (صانع فخار)؛ أراد الرجل يوماً أن يتفقد ابنتيه؛ فزار الأولى أولاً، وسألها عن أحوالها، فقالت: «حالتنا بالويل، فقد زرعنا كل بذارنا عفير (يذُر الحبوب في الأرض قبل سقيها)، والزرع العفير يحتاج إلى شتي (مطر) كبير، والسماء تغيّم ولا تشتي، فإذا لم تمطر من الآن حتى آخر الأسبوع، مؤدّر (فسد) البذار، وراح كل تعبنا خسارة». قال الرجل: «لا، الله كريم، الشتي سيسقط قبل المساء». فاطمأن خاطر ابنته، وقالت: «الله يبشرك بالخير».

ثم انتقل الرجل إلى بيت ابنته الثانية زوجة

الفاخوري، وسألها عن أحوالها، فقالت: «حالتنا بالويل، كل فخارنا في الخارج، لأننا لم نجد حتى الآن محرّقاً لحرقه، والدنيا غائمة، ونخشى أن تمطر، فإذا أمطرت قبل آخر الأسبوع فاش (غرق) الفخار، وراح تعبنا خسارة». قال الرجل: «لا، لا، الله كبير، المطر بعيد، ولن تمطر السماء قبل أسبوعين». فاطمأن خاطر ابنته الثانية، وقالت: «الله يبشرك بالخير».

وعندما رجع الرجل إلى البيت، سألته زوجته عن أخبار ابنتيهما، قال: «إن أمطرت فاش الفخار، وإن ما أمطرت مؤدّر البذار». فصاحت المرأة: «يا خراب الديار».

ويوضح الراسي أنه بعدما روى الحكاية على أنها حكاية لبنانية، تبين له أنها منشورة في كتاب «الروضة من الكافي»⁽⁵¹⁾ الصادر في العام 338 هجرية، وهي منسوبة إلى رجل من آل البيت النبوي الكريم، مع فارق بسيط، هو أن الرجل كانت ابنته الأولى قد طلبت منه أن يصلي إلى الله كي يهطل المطر، في حين طلبت منه ابنته الثانية أن يصلي إلى الله كي يحجب المطر... فاتجه الرجل إلى الله تعالى، وقال: «فلتكن مشيتك يا الله»⁽⁵²⁾.

يلحظ هنا، أن حكاية الرجل وابنتيه، حافظت عند انتقالها إلى بيئة أخرى، على عناصرها من: زمن: الشتاء.

مكان: بيت الرجل، بيتا ابنتيه.

شخصيات: الأب وزوجته، وابنتاه المتزوجتان.

العقدة: هطول المطر يغرق الفخار، وعدم هطوله يفسد البذار، وطمأنة الأب ابنتيه في كل مرة.

الخاتمة: الحديث مع زوجته....

إنما الإضافة، كانت عبر تعديل صيغ بعض الجمل (الصلاة إلى الله مقابل الخوف من هطول المطر)، والألفاظ، وصيغ ردود الأفعال لتوافق طبيعة المكان وناسه.

أما التغيير الأساسي، فكان في ختام الحكاية الشعبية: فالقديمة جاءت الخاتمة فيها: دعاء، يؤكد عبرها الرجل المشيئة الإلهية. وترمز الخاتمة الإيمانية إلى بث الوعي الديني، والاتكال على الله في الأمور كافة، فهو أدرى بتدبير شؤون عباده.

حكاية الراسي اختتمت بمثل شعبي، يكتف عبرها الرجل ما حدث معه، وبالتالي يكتف مضمون الحكاية.

فالأولى وظفت الحكاية، لأهداف إيمانية، والثانية

وظفتها لتفسير أصل مثل شعبي .

مهما يكن من أمر، فإن سلام الراسي، أدى للأدب الشعبي العربي عمومًا، واللبناني خصوصًا، دورًا مهمًا عبر تدبيره حكاية من أي مكان، لتفسير معظم الأمثال المنتشرة بين الناس، وتبيان جذورها، محافظًا في كل هذا، على عناصر بنية الحكاية الشعبية، من سرد، وتسلسل منطقي للأحداث، وتفاعل الشخصيات، والبدائية، والعقدة، والنهاية، والأهم هو محافظته على خاصية نسب الحكاية إلى شخص مجهول، أو غير معروف، ويصعب التحقق من وجوده فعلاً.

وفي حال أراد المرء أن يقرأ هذه الحكاية الشعبية مستقبلاً، سيجد أن المهن تغيرت لتحكي واقع الحال، فبدلاً من صانع الفخار والمزارع، سيجد موظفًا في بورصة العملات، وآخر موظفًا في بورصة النفط، وبالتالي أي صعود لأسهم الأولى سيعني هبوطًا لأسهم الأخرى، فيقع الرجل في حيرة، فلا يجد أمامه سوى الدعاء بأن يقع القمر الصناعي، لتتوقف شبكة الإنترنت، ويتعطل العمل في البورصة.

4 - التعبير عن الوجدان الجماعي:

يأتي المحتوى النفسي على رأس معايير المحتوى الثقافي المعبر عن وجدان الشعب (أو الجماعة) ونفسيته⁽⁵³⁾، فالأدب الشعبي هو الحامل للوجدان الجمعي، ويمكن أن يضاف إلى هذا المعيار الوظائف التي يؤديها الأدب الشعبي ومنها: الثقافية، والجماعية والقومية التي تحافظ على تراث الجماعة وتمجد أبطالها، والنفعية أي المتعة الفنية، والوظيفة التفسيرية أي تفسير الظواهر.

يمكن تمييز الأدب الشعبي عن طريق المعيار اللغوي، أي استخدامه للعامية أو معيار قناة التناقل (الرواية الشفوية)، ومعيار التأليف أي الجهل بالمؤلف، أو اشتراك غير فرد في تأليفه. ومعيار الحيوية والاستمرار والانتقاء أي المأثور، ويبقى أبرز هذه المعايير المحتوى النفسي لتعبيره - كما ورد أعلاه - عن وجدان الشعب ومعتقداته ونفسيته وعاطفته؛ بفرح في الأحداث السارة، وبكآبة وحزن في الأحداث الأليمة والحزينة والمصائب. فحينما تحتفل الجماعة بحدث كالزواج، أو الولادة، أو الختان مثلاً، تعبر عن سعادتها من خلال الأدب الشعبي، وحينما تنتابها الآلام والأحزان بعد موت عزيز، أو ظلم واقع، أو شقاء وحرمان...، فإنها تلجأ

للأدب الشعبي أيضًا، كذلك يلجأ المحبون والعشاق إلى الأدب الشعبي يبتون من خلاله عواطفهم وآمالهم؛ فعبر الشعر الشعبي، ينظم شاعر عاشق مجهول الاسم هذه «العتابا» 54 اللبنانية:

برتك يا حمام الدوح ودي

سلامي وعالحبيب نشوز ودي

مرادي يا رسولي وكل ودي

تسلم بالوفا وتاخذ جوابا⁽⁵⁵⁾

وتبارك الأم ابنها العريس أو ابنتها العروس بـ «زغرودة» أو «زغروطة»⁽⁵⁶⁾، تعرب فيها عن فرحتها في هذه المناسبة السعيدة، وفي الوقت نفسه، تصف جمال ابنها أو ابنتها:

أويها مبروك يا بني أنشال الهم من بالك

أويها اليوم عرسك كنار الأرز غناك

أويها حقك تشوف عالمي حالك

أويها بالحسن أخت البديرا ألف نياك

لي لي لي ليش

وهذه زغرودة للعروس:

أويها وعيونك السود ساقوا المبتلي ساقوا

أويها وخدودك الحمر شبه الورد عاطباقو

أويها بنات حمص وحماه من خدودك ذاقوا

أويها راحوا سكارى لنص الليل تا فاقوا

لي لي لي ليش⁽⁵⁷⁾

ويسجل الشاعر اللبناني أسعد السبعلي (1998 - 1910) عبر «المعنى القصيد»⁽⁵⁸⁾، يوميات أهل القرى وعاداتهم وأعمالهم، فيقول:

طل الصباح وتكتك العصفور

سهرنا وطولنا بنومتنا....

شوفي الشفق فرق علينا النور

والشمس منشوره ع خيمتنا

والكون غاشي والفلك مسحور

من سقسقة ميّات نبعتنا

يختي اسبقيني وولّني المعدور

حتى نكفي نكاش بورتنا

ليكي الجدايا هذّو المعبور

وخربو مطاعيم كرمتنا

عيطليك صوت للناطور

عنزات بوطنوس خربتنا

كتفي يا خي من التعب مكسور

ونقطة موي ما في بجزتنا

وبدي الحمايه زق عالتنور

وانده بدري بنت جارتنا

تاترق معنا الخبزيا منصور

راحت عياري كل خبزتنا

بشغلنا بايت علينا كسور

وحمضت بتكون عجتتنا⁵⁹

يلحظ في هذا النص، أنه يعبر عن الوجدان الجماعي لأهالي القرى اللبنانية، إذ يحتزن كماً من عادات القرية اللبنانية وتقاليدها، ويومياتها، وسلوكيات أبنائها: سهرات أبناء القرى، ومبيتهم في خيم تشيد على سطوح المنازل في الربيع والصيف، وأطعام المواشي، وفلاحة الأرض، وتطعيم الأشجار، والمعاونة من نقل المياه من النبع إلى البيوت، و«العونة» وهي تعاون أبناء القرية في إنجاز الأعمال، وهنا مساعدة ابنة الجارة عائلة الشاعر في رق الخبز...

والنص إذ يبدو أنه يسرد أحداثاً عادية، وروتينية تعيشها القرية عادة، إلا أن الشاعر السباعي، تمكن من بث روح الموسيقى في هذا النص، عبر توظيفه الإيقاع، واستخدامه ألفاظاً عامية تتمتع هي نفسها، بغملة جمالية، على الرغم من محافظتها على معناها التعبيني، مثل: «تكتك»، و«سقسقة»، و«دهدو»... فإن تكرار الحروف في الكلمة الواحدة يشكل إيقاعاً يحاكي الصوت الطبيعي لها.

فالشاعر يرفع هذا «الواقع العادي» الذي لا يخلو من صعوبات ومعااناة، إلى مستوى إبداعيّ يلائم وجدان أهل القرى وتقاليدهم، محققاً بذلك خاصية التواصل الأساسية لنجاح أي عمل أدبي.

5 - بنية التعبير الفني الشعري وأسلوبه:

يمكن أن يضم إلى المحتوى الثقافي، الأسلوب الفني، إذ ثمة فرق بين الكلام العادي والأدب الشعري؛ لأن الأدب له بنية خاصة به، وأسلوبه الفني الذي يميزه، أي نسيج خاص: بداية تقليدية - تكرار - توازي - وحدات بنيوية خاصة...⁶⁰

فمن تقنيات الأدب الشعري:

أ. بداية تقليدية:

تستخدم في غالبية أنواع الأدب الشعري، صيغ تعبيرية جاهزة، مثل: «يُحكى»، و«كان يا ما كان»، و«عاشوا في سبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات» في

الحكاية، و«الميجانا»، و«على دلعونا وعلى دلعونا»، و«هيهات يا بو الزلوف»، و«وع الروزناح الروزنا»، في الأغنية، و«اي ويها اي ويها» في زفة العروس. إلخ. لأنها تشكل مرتكزات للتواصل بين الراوي، أو الفنان والمتلقي.

ب. التكرار:

يأتي التكرار على رأس الخصائص الأسلوبية للأدب الشعبي، «حيث يرغب بشكل فني يسهل اكتنازه في الذاكرة، ويسهل على جمهوره روايته وانشاده، وعلى مستمعيه متابعته، لأنه ألف ليروى ويسمع لا ليقرأ»⁶¹. فالفنان الشعبي (الراوي) مقيد بما سمعه عبر التكرار، ويكرر المادة بحسب ذوق جيله، ما يعني إمكانية الإضافات أو الحذف.

ومن التكرار هذه «القرادية»⁶² لشاعر لبناني مجهول يعاتب حبيبته، أوردها الأديب اللبناني مارون عبود في مقالة له:

يا أم الوري عباي

تايه عن اسمك ناسي

هواك دب براسي

وعطل أشغالي علي

عطل شغالي وعمالي

وفيكي تاهت فكاري

حلوي لمن تنداري

تزيدي الجروحات كهي

تزيدي الجروحات حريق

عامليتها كام تريق (أي مرة)

...

وان كان المعبد واطي

منوطي الدرجة شوي

منوطيها ويتوطا

يا أم الوري والظوطا

بس تضلي مبسوطا

منعمل زياح وريدي

منعمل زياح وقداس

وان كان موجود عندك ناس⁶³

يلحظ أن أبرز خاصية في هذا الشعر الشعبي التكرار، فالشاعر يعيد تكرار أول كلمتين في عجز البيت الأخير من كل دور⁶⁴ مع صدر البيت الأول من الدور التالي، وهكذا دواليك حتى آخر القصيدة، مثال: «عطل أشغالي»، و«تزيدي الجروحات»، و«منعمل زياح»... فهذا

ويلحظ أن تكرار اللفظة نفسها، يستخدم أيضاً، في
موال «الميجانا»⁽⁶⁹⁾:

جسمي على الهجران باليلي نجل
مودي مسانا للهوى أمرو نجل
طربت اشواقي على زهره نجل
ولّي الزمن والنحل ما جبلي جناً

ف«نجل» الأولى تعني أن الشاعر ضعف جسمه،
وأصبح هزيلًا، والثانية تعني: نجد حلاً، والثالثة
والرابعة: النحل.

د. التشبيهات والاشارات الأسطورية:

تشغل وفرة التشبيهات والاشارات ميزة أسلوبية
أخرى، حيث يختزل النص الشعبي معاني كثيرة معروفة،
ويستحضر محفوظًا من التاريخ الأسطوري والاجتماعي
(الآلهة - الملائكة - الجان - الأولياء - العفاريت، إلخ)،
وفضلاً عن هذا كله، يراد التفاصيل، وتغليب الإسراف
في رسم دقائق الصورة⁽⁶⁹⁾، فاستخدام التفاصيل
الواقعية المستمدة من بيئة الراوي، والمتلقي تساعد
خيال المتلقي على استيعاب عالم الحكاية أو الخرافة
أو الأسطورة، ويضفي هذا الاستخدام على هذا العالم
مصداقية مرغوبة فيها، ولا يلغي هذا حقيقة كون الأدب
الشعبي في جلّه، تخييلًا وغير واقعي.

ويمكن تحديد الإشارات الأسطورية في أربعة
موضوعات:

- التكوين لفهم عملية خلق الكون، ويلحظ أن
معظم الشعوب القديمة، سعت إلى هذا النوع من
الأساطير لفهم من أين أتت، بعدما بدت عاجزة
كليًا عن فهم إلى أين تذهب بعد الموت.
- الطقوسية لتمثيل الجانب الكلامي لطقوس الأفعال
الهادفة إلى حماية الناس، لذا، جرى تخصيص
أماكن / معابد للإله (القوى التي كان يُظن أنها
تتحكم بالحياة والموت)، يلجأ إليها الإنسان القديم
لإرضائها عندما يواجه خطرًا داهيًا، أو مصيبة،
أو شرًا ما. ولإضفاء المزيد من العناية بهذا الإله،
يُخصص لخدمته عدد من الكهّان والكاهنات،
وتنظيم الدخول إلى المعبد.
- التعليلية لتفسير سائر الظواهر غير المفهومة والتي
يصعب على عقل الإنسان البدائي أن يدركها. ويبدو
أن هذا الاتجاه هو المهد لبروز الشخصيات الخارقة



التكرار مع الإيقاع الشعري من وزن وقافية وروي، ساهم
مساهمة فاعلة في حفظ هذا الشعر، ما سهّل تداوله بين
الناس، وانتقاله من جيل إلى جيل شفويًا قبل انتشار
الكتابة.

ج. تحوير شكل الكلمات:

تتميز هذه التقنية بخروج الكلمات على أصولها
المرحبة في العامية الجارية، كما يظهر في الموال⁽⁶⁶⁾ على
سبيل المثال، فالكلمة الواحدة في النص الواحد لها غير
معنى مختلف. ومثال ذلك، هذا الشعر الشعبي من
نوع «الموالي»⁽⁶⁶⁾، إذ يلحظ أن اللفظة نفسها يتغير
معناها مع تغير طريقة نطقها:

جودك كما الشجرات فيها ظلّكي
مين الذي يحكم التناي ظلّكي
إنّي على مهود التناي ظلّكي
ونحنّا على شروط المحبّي بعدنا⁽⁶⁷⁾

يلحظ في هذين البيتين التزام فن الجنس، إذ
إن لفظة «ظلّكي» تتكرر في ثلاثة شطوّر شكلاً،
لكن معناها مختلف؛ فالأولى تعني: الظل، والثانية:
التضليل، والثالثة: البقاء.

أو البطل الإله الذي يتسم بجمع الطبيعتين: الإنسانية والحيوانية، وهي تشكل مرحلة مفصلية في تاريخ البشرية، جرى خلالها الانتقال من الإنسان - الصيد، إلى الإنسان - المزارع. ويبدو أن توجه الجماعة الأساسي لـ «خلق» هذا النوع من الأبطال، هو بهدف حمايتها من شرّيتوالد باستمرار، فتطمئن هذه الأبطال المخاوف التي لم تهدأ في ظل طبيعة لا ترحم الضعيف.

* الرمزية لتضمين رموز تحتاج هي نفسها، إلى تفسير، ويبدو أن هذا التوجه برز في مرحلة لاحقة من الفكر البشري، إذ اهتم الإنسان بصياغة كلام / رموز يتوجه به إلى هذا البطل / الإله، يكون مختلفاً عن الكلام الذي يتوجه به إلى إنسان مثله. من هنا، يبدو بدء ممارسة اكتشاف الظلال السحرية للكلمات التي كانت تصدر من كائن أسفل إلى إله أعلى، وبالتالي بدأت تنزاح الكلمات عن معناها التعييني إلى معناها التضميني، المهد إلى ولادة الشعر.

دفع تنوع الاشارات الأسطورية إلى تنوع المناهج التي تريد دراستها، وتحليلها، وفهمها، وتفسيرها، وتعليلها، فبرزت مناهج:

* «اليوهيميري»: ويعدّ من أقدم المناهج، يرى أن المهمة الأساسية للأسطورة هي تمجيد الأبطال.

* الطبيعي: ويعدّ الأبطال ظواهر طبيعية تشخص في أسطورة، وضعت بعد ذلك لشخصيات مقدسة.

* المجازي: الأسطورة مجازية، تخفي أعماق معاني الثقافة.

* الرمزي: الأسطورة رمزية، تختزن فلسفة عصرها، لذا، وجب دراسة العصر نفسه لفكّ دلالات رموز الأسطورة وفهمها.

* العقلي: الأسطورة نشأت نتيجة سوء فهم ارتكبه الجماعة عند تفسيرها أو سردها لحدث ما.

* التحليل النفسي: الأسطورة مخزن رموز لرغبات غريزية، وانفعالات نفسية لدى الجماعة.

مهما يكن من أمر تعدد المناهج، إلا أنها مكّنت المتابع من وضع خصائص عامة، يمكن من خلالها تمييز الأسطورة عن غيرها من الأنواع المشابهة، وأبرز هذه الخصائص أن الأسطورة تكتب أو تنقل شفاهية باللغة الفصحى، وتتمتع بخطاب الجد والحقيقة، وليست

للمؤانسة، وهي مقدسة، وتمتلك قوة الاعتقاد الملزم للمجتمع، وتصدر عن تأملات وخيالات جمعية لا فردية، والأهم من كل ذلك، أنها تتناول موضوعات إنسانية مصيرية، تخصّ جدل الإنسان مع نفسه، ومع ما يحيط به، فضلاً عما تتمتع به من خصائص فنية، مثل: المطاع، وأسلوب التعبير، والشخصيات، والسرد، والزمان والمكان، والأحداث، والحوار، والخيال، والعقدة، والحل.

لكن، بدا من الضروري التمييز بين الأسطورة والقصة من جهة، والأسطورة والحكاية الخرافية من جهة أخرى، بسبب تقاطع الخصائص الفنية بين هذه الأنواع. لذا، لُحظ أن القصة تستمد مادتها من الواقع، ولا تعبر غالباً عن السلوك الروحي، بخلاف الأسطورة المستمدة من الخيال، وتنتمي إلى هذا السلوك، بل يعدّ جوهر وجودها.

أما بين الأسطورة والخرافة، فيلاحظ أن الأولى تتمتع بخاصية كتابتها باللغة الفصحى، وتمتلك قوة الاعتقاد الملزم للمجتمع، وزمنها يعود إلى ما قبل الأديان، فيما الثانية تتمتع بخاصية اللغة العامية، وتصديقها أو الإيمان بمضامينها غير ملزم، ما يعني أنها غير مقدسة، وبالتالي أبدها الناس بهدف الامتاع والمؤانسة غالباً، أو لتفسير ظاهرة من الظواهر، فضلاً عن أن ظهورها جاء بعد الوثنية.

على الرغم من ذلك، تتمتع هذه الأنواع الأدبية مع غيرها من الأنواع، بأهداف مشتركة، يمكن تلخيصها بتنمية الفكر البشري، والتعبير عن ذاتية الشعوب، وحفظ مراحل تطور الحضارة الإنسانية، وفهم الحياة لخلق التوازن فيها.

6 - العامية:

تظهر اللغة العامية مقدرة فائقة على التعبير عن أدق المشاعر والأحاسيس ما كُتب للأغاني والمواويل الانتشار والخلود، وما جعل الأدب الشعبي ينتقل من جيل إلى جيل، حتى إنه يمكن لنا أن نسميه أدب الماضي والحاضر والمستقبل. وعلى الرغم من ذلك، تتباين آراء الباحثين والأدباء في مقارنة مسألة عامية الأدب الشعبي: إذ ثمة من يضع العامية على رأس المقومات في تحديد مفهوم الأدب الشعبي⁽⁷⁰⁾، فيما يرى آخرون أن العامية ليست المرتكز الأساسي⁽⁷¹⁾.

يسجل في هذا السياق، تشدد أمير الزجل اللبناني رشيد نخلة على الفصل بين العامية والفصحى، إذ يرى

أن «الزجل والبيان لا يلتقيان»، مؤكداً أنه «لا يجوز أن يدخل الزجل لفظ فصيح مهما كان حظه من الروق في العربية».⁷²

ويميز نخلة بين الأديب العربي والشاعر العامي، فيقول: «إن هذا النوع من التعبير هو لغة المهد. الأديب العربي يترجم خواطره ترجمة، على عكس الشاعر العامي الذي يلقي فكرته على لسانه من دون الحاجة إلى ترجمة، إذ إنه يفكر بالعامية التي يكتب فيها. أما الأديب العربي، فهو يفكر بالعامية ويكتب بالفصحى».⁷³

ويشير الأديب اللبناني توفيق يوسف عواد إلى المشكلة نفسها، إذ يقول في محاضرة ألقاها في العام 1928: «المصيبة هي في اعتقاد البعض أنهم حسناً يفعلون عندما يستعملون ألفاظاً فصيحة، أو عندما يعربون بعض الكلمات. وهم لو عقلوا لأدركوا أنهم يشوهون جمال معانيها تشويهاً فظيهاً»، ويخلص عواد للتأكيد أنه «يجب أن يفهم الشاعر العامي، أن له لغة خاصة».⁷⁴

أما الأديب اللبناني مارون عبود، فلم يبادر للكتابة عن اللهجة العامية، أو الشعر العامي، بهدف أن تحلّ اللهجة محل اللغة الفصحى، أو أن يضع الشعر العامي حداً للشعر الفصحى، بل كان موقفه صريحاً وواضحاً، إذ استهل مقالته «اللهجة العامية اللبنانية» في العام 1953، قائلاً: «كنت، وما زلت، وسأظلّ، عدواً لاثنتين: الداعي إلى إحلال اللهجة العامية محل اللغة الفصحى، والقائل بكتابة اللغة العربية بحروف لاتينية. كلا الأخوين أضّر من أخيه...».⁷⁶

يأتي هذا الموقف لعبود ليس بدافع الحرص على لغة الضاد، وهي ليست بحاجة لمن يدافع عنها، إنما لقناعته الراسخة، أن «لكل جيل من الناس لغتين: لغة يجري بها القلم، وهي مادة الكتاب، والكتاب سجل المدنية الخالد، ولغة تدور على الألسنة، وبها تتفاهم الأمة المختلفة الأقاليم»، وبين هذين الاتجاهين، يرجح أن «تكون لهجة لبنان العامية أنقى اللهجات، وأقربها إلى الفصحى»، والسبب في ذلك، «لاتكماش اللبنانيين، وتقلصهم في جبالهم الوعرة، غير المرغوب باستيطانها». وفيما لم يبد عبود أي خشية على اللغة الفصحى، أعرب عن خشيته من إفساد اللهجة، فيقول: «إن سهولة المواصلات، ومطامع الشركات، والمهاجرة من وإلى، قد تؤدي إلى إفساد لهجتنا».⁷⁷

يتباور موقف عبود تدريجياً إذاً، تجاه اللغة واللهجة، فهو يحصر الأولى بالكتب، وبلغة التواصل بين أمة وأخرى، ويطلق الثانية في الحياة اليومية، ويرفعها إلى مستوى «التفاهم» بين أبناء الأمة الواحدة، ومن ذلك ما يذكره عن زيارة مراكشيين له «فما تفاهمنا إلا بالفصحى»، ومحاضرة «أحد المهوسين باللهجة العامية»، الذي قرأ لعبود محاضرة كتبها بـ«لهجتنا العامية»، فقال له عبود: «خطابك جميل، إلا أنه يحتاج إلى ترجمة».⁷⁸

على الرغم من هذا التشدد في عملية الفصل بين العامية والفصحى، يجد المتابع زجالين يطمحون إلى بلوغ الزجل مرتبة الفصحى، كقول الشاعر الزجلي اللبناني موسى زغيب:

أول وصبي لازم الجوق الصحيح

يرفع زجل لبنان لمقام الفصحى⁷⁹

أما الشاعر اللبناني طلال حيدر، فهو يؤمن أن العربية المحكية التي يكتب بها شعره، هي «أساس لفصحى الأيام الآتية»⁽⁸⁰⁾، لكن الشاعر يقع في التناقض؛ إذ يجعل عنوان ديوانه «أن الأوان»، ومقدمته، وآخر قصيدتين فيه، بلغة عربية فصيحة⁽⁸¹⁾، ومهما يكن من أمر هذا التناقض الذي يبدو مبرراً لأنه استشارافي، يقع القارئ في حيرة أمام قصيدة حيدر العامية، فهي على الرغم من التزامها البحر، والقافية، والروي (وإن تنوعت في القصيدة الواحدة)، يمكن عدها من ناحية بناء الصورة، والمضمون الشعري، في قائمة الشعر العربي الحديث، وبالتالي يصعب على الإنسان العادي أن يفهمها كما يفهم الشعر الشعبي (الزجل، والعتابا، والموال، ...)، من ذلك، يقول حيدر:

«هالكان عندن بيت

وصورة

عليها ناس

معلقين بخيط

وقعوا عن سطوح العمر

وستلقن الحجارة

وقعوا

مثل ما يوقع المشمش

على ولاد الزغار...»⁽⁸²⁾

فهذا النص الذي يعود تاريخه إلى العام 1972، صحيح أنه كتب بلهجة عامية لبنانية، لكن يصعب



(4)

ومقومات أخرى للأدب الشعبي، فـ«كليلة ودمنة» مثلاً التي دفع ابن المقفع حياته ثمناً لها لمهاجمته السلطة المتمثلة بالمنصور، تعدّ أدباً رسمياً، إذا تناولتها الخاصة، وأدباً شعبياً إذا حكتهما الجذات لأحفادهن.

7 - الدافع الروحي الجماعي:

يتحكم في الباعث على الإبداع الفردي، المنطق الذاتي، والتيارات الفكرية السائدة، ويغلب عليه الباعث الذاتي. أما الإبداع الشعبي، فهو إنتاج تتحكم فيه الآلية النفسية الشعبية - إذا جاز القول. وثمة رأي يلحظ أن «الأدب الشعبي أصدق تصويراً للروح الشعبي من الأدب الذاتي»⁽⁸⁸⁾، فالآلية تبرز صفات الشعب، وخلقاته في صورة أكثر بساطة وصدقاً من تلك الصورة التي تظهر في الإنتاج الفني الرسمي الذي يتحكم فيه المنطق الفردي. كذلك، إن المعطيات الدينية، والاعتقادية، والفلسفية يمكن الإستدلال إليها ليس في مستوى النتاج الثقافي الفصيح، أو الرسمي، أو الخاص فحسب، بل يمكن استجلاء نماذجها الأولى في مستوى النتاج الثقافي الشعبي، أي على مستوى المنتجات الثقافية في أشكالها البدائية، أو الأولية⁽⁸⁹⁾.

ويقول الأديب الفرنسي موريس باريس (Barès) (M./1862-1923) في هذا السياق: «أنتم شعراء

على الإنسان غير المثقف، أو المتخصص في الأدب العربي، أن يدخل إلى عوالمه الداخلية، ويلامس جمالية بناء الصور فيه. لذا، يصحّ القول في حيدر إنه يسير «في الرهان الصعب لتأسيس لغة تأتي من مجمل حركة الإنسان - المجتمع»، ففي شعره «تتوحد كلمات الشعب البسيطة الحية، ومشاهد الريف الحميمة مع أرقى مستويات الفكر - مستوى الحكمة الساطعة التي تلخص الفلسفة وتتجاوزها»⁽⁸³⁾.

لا يقتصر وضع خاصية العامية في الأدب الشعبي على هذا الجانب فحسب، بل الإشكال يمتد حول طبيعة هذه اللغة العامية أيضاً؛ إذ إن هناك من يرى أن لغة الأدب الشعبي ليست العامية بالدرجة الأولى، بل هي لغة فصحي مسهلة أو ميسرة، حتى تكاد تقارب العامية في الشكل الظاهري⁽⁸⁴⁾، ورأي آخر يجعل الفولكلور أو اللون المحلي، نوعاً من التعبير تنقل به الأشياء في حدود بيئتها الريفية، ويبدو غالباً في الألفاظ، التي قد تكون عامية، لكنها مشبعة بروح الريف، من تداول أبنائه لها في حياتهم اليومية، وفي بعض المناسبات والمواسم، فتعلق بها الذكريات، وتغدو ذات وقع عميق في نفس القارئ، فضلاً عن العبارات التي تدنو من هذه الألفاظ، عبارات مأثورة في أهل الجبل، يجري بعضها مجرى المثل⁽⁸⁵⁾.

وإذا كان تناول الأدب الشعبي بالفصحي يجعله يتنازل عن قدر كبير من الحرية الشفوية التي يتمتع بها، يبدو من الأهمية تحديد الفرق بين الأديين الشعبي والعامي؛ فالأخير «يرتبط بواقع الساعة الراهنة (موسمي)، وقائله معروف دائماً، ويستخدم لهجات محلية». أما الشعبي، فإنه «ينشأ كعمل من أعمال أحد الأديين: الرسمي أو العامي. وتؤمله خصائص ذاتية فيه لأن يتحول إلى أدب شعبي»⁽⁸⁶⁾.

لكن اللغة ليست مرتكزاً أساسياً عند كثير من الدارسين، فلغة التخاطب العامية بين بعض القبائل العربية تقارب اللغة الفصحى. وهناك شعراء معاصرون (والشاعر طلال حيدر مثال بارز على ذلك، كما ظهر أعلاه) جعلوا العامية قالباً لشعرهم (شعراء العامية)، وبعض هؤلاء يكتبون شعراً حضرياً ينم عن مزاج متفرد، وتجربة شخصية، إلا أنه مكتوب بلغة عامية، ومثل هذا الشعر يشترك مع الأدب الشعبي في لغته، ولكنه يختلف عنه في بقية المقومات⁽⁸⁷⁾، وعلى الرغم من أهمية اللغة، إلا أنها ليست إلا عاملاً واحداً بين معايير

العامّة تعيشون في منازل الناس، ونحن نعيش في كتبهم. فليس من العجب أن تكونوا أكثر حرارة منّا»⁹⁰.

يبقى القول في هذا الجانب: إن الارتجال مع الاحتفاظ بالبنى العامة للمادة المنقولة، يعدّ نقطة ضعف الأدب الشعبي، بسبب تعرضه للنسيان أو الإضافات أو الإستبدالات المقصودة وغير المقصودة، ما يعني أن النصّ الشعبي سيبقى في تغير مستمر وغير ثابت.

خلاصة البحث

يلحظ في خلاصة هذا البحث، الآتي:

أن الهدف الأسمى للأدب الشعبي إعطاء صورة حقيقية للعملية الاجتماعية، ومسايرة الفطرة أكثر من الأدب الرسمي، وتتجلى هذه الفطرة في حبكة، وأسلوب إبداعه المتغير من بيئة لأخرى، ومن زمن لآخر، فموضوع الأدب الشعبي عام، يمسّ كل فرد من أفراد الأمة، وهو أيضاً خاص، يحسّ كل فرد بأنه موضوعه الشخصي الذي يهتمّ وحده، أو يهتمّ قبل أي شخص آخر. لذا، ميّز البحث المناهج التي تتعلق بدراسة الأدب الشعبي، وتساعد على خدمة الهدف المشترك بينها جميعاً، وهو تفسير العلاقات القائمة بين الشعب والثقافة الشعبية، مؤكداً أنه لا يمكن للباحث أن يكتفي بالاعتماد على منهج واحد، إذ يمكن القول في الواقع: إن هذه المناهج مجتمعة تكوّن منهج الدراسة الفولكلورية بمفهومه المعاصر.

يعدّ الأدب الشعبي قمة الوعي الفني، فهو لا يحدد لنفسه شكلاً معيناً، ولا يأنف أن يستعير لنفسه أي شكل يجد فيه تحقيقاً لأهدافه ومراميه؛ فقد تقال قصة ما، بعدئذٍ تعزّز نتيجة القصة بمثل ما، أو تحول القصة إلى أغنية شعبية، أو مسرحية شعبية، أو تراوَج بين هذه الأشكال مجتمعة. كما تتوافر فيه بنية وأسلوب فني (سرد - حكاية - إيقاع - حوار - لغة، إلخ) تفرق بينه وبين الأدب الرسمي، فالأدب الشعبي يتمتع بوسائل أسلوبية إغرائية جاذبة عند روايته أو إنشاده، مثل: التكرار، والأسلوب التعجبي، والأسلوب الهزلي والمضحك، والمحاكاة التمثيلية للشخصية حركة ولفظاً، كتقمص الشخصية بطريقة كلامها، وتفنيم ألفاظها، ولاسيما عند رواية السير والحكايات، أو إيراد الأمثال، أو انشاد الزجل.

توسع البحث في مقارنة خصائص الأدب الشعبي وإشكالية تناولها في الدراسة الأدبية الشعبية، وما استجد عليها من متغيرات، وعرض في الوقت نفسه، نماذج مختارة توضح أبرز هذه الخصائص مع تحليلها، وكل ذلك ضمن الاتجاه الذي سلكه البحث في هذا الجانب، وهو اعتماده ليس على شكل الأدب الشعبي فحسب، بل على محتوى هذا الأدب أيضاً، الأدب المعبر ببساطة وتلقائية، ومن دون تكلف وتصنع، عن ذاتية الشعب المستهدف تقدمه الحضاري، أدب الرواية الشفوية وأدب المطبعة على السواء، فهو يستفيد من الشفوية ليضمن استمراريته، ويشحذ قريحة المجتمع للإنتاج، فعندما يغيب من الذاكرة يفقد، لذا، تأتي أهمية المحافظة عليه عبر التدوين والصورة والأفلام التوثيقية، وإدخاله في المناهج التربوية منذ الصفوف الدراسية الأولى، وصولاً إلى الجامعية.

الأدب الشعبي حي، يرتبط بالحياة ويتفاعل بها ومعها وفيها، لذا أمام تعدد المصطلحات المقابلة لترجمة «فولكلور»، مثل التراث الشعبي، والمأثور الشعبي،... ركّز البحث على جوهر الأدب الشعبي وطبيعته التلقائية أو العضوية، أي إنه ثمرة خبرات وتفسيرات أشخاص يجمع بينهم تفاعل إيماني - اجتماعي - اقتصادي، وبناء عليه، قدّم البحث صياغة جديدة لمفهوم الأدب الشعبي، وخصائصه، يلحظ ما يتمتع به من سمات مادية وروحية وإبداعية. وفي طبيعة الحال، لا يمكن لهذا التقسيم أن يكون تقسيماً نهائياً، انطلاقاً من مبدأ حيوية الأدب الشعبي، غير الخاضعة - في أحيان كثيرة - إلى منطق علمي ثابت.

خلص البحث للتأكيد أن العنصر الحاسم الذي يحدد فيه المأثور ليس تدوينه أو شفويته، وليس إبداعه عن طريق إنسان يقرأ ويكتب، أو آخر أمي، إنما هو أن يكون عملاً من أعمال الإبداع، يلائم وجدان الجماعة وتقاليدها، ويحقق التواصل بين الفرد والجماعة، ويحمل في الوقت نفسه، بذور استمراريته مستقبلاً.

لعله في الختام، من المفيد الإشارة مجدداً، إلى إمكانية العمل مستقبلاً على تخصيص نوع جديد يضاف إلى أنواع الأدب الشعبي، هو: الأدب الشعبي الإلكتروني أو الرقمي، أو الأدب الشعبي في الواقع الافتراضي، لما بات يتضمنه هذا الواقع من كم هائل من النصوص، وصيغ التعبير الشعبية، والفنون، والسلوكيات، والعادات والتقاليد، والصور، وغيرها.

أن حدوده تقف على صحن «التبولة»،
وقرص «الفلافل»، و«خبز المرقوق»، و«اللبننة
البلدية»....، ويضيف بعضهم: الزجل،
و«الدلعونا»....، ويجمعون في الوقت نفسه،
على أن لا حياة للأدب الشعبي خارج
«الضيعة» (القرية)!

8 - سلام يواكيم الراسي: ولد في قرية إبل
السقي من قضاء مرجعيون في محافظة
النبطية، ويلقبه أهل الجنوب بـ«أبي علي».
يعدّ من أعمدة القولكلور اللبناني عموماً،
وقولكلور المنطقة اللبنانية الريفية الجنوبية
خصوصاً. لُقّب بـ«شيخ الأدب الشعبي». من
مؤلفاته: لثلاث تضيع 1971، في الزوايا خبايا
1974، حكي قرايا وحكي سرايا 1976، شيخ
بريح 1978، الناس بالناس 1980، حيص
بيص 1983، الحبل على الجرار 1988، جود
من الموجود 1991، ثمانون 1993، القيل
والقال 1994، قال المثل 1995، الناس أجناس
1995، أقعد أعوج وإحكي جالس 1996، من
كل وادي عصا 1998، يا جبل ما يهزك ريح
2000، أحسن أيامك، سماع كلامك 2001.
خصصت مجلة الحداثة اللبنانية قبل وفاته
في 19 نيسان 2003 وبعدها، عديدين عنه.
للمزيد، ينظر: مجلة الحداثة، بيروت، السنة
السادسة، ع 41 - 42، صيف 1999، والسنة
العاشرة، 2003.

9 - رشيد نخلة: شاعر وأديب لبناني من بلدة
الباروك الجبلية، لُقّب بأمير الزجل سنة
1933، وهو ناظم النشيد الوطني اللبناني
(1926). أسّس نخلة جريدة الشعب في عين
زحلثا الجبلية (1912)، وكانت تُوزّع مجاناً،
جمعت أزجاله في كتاب بعد وفاته عنوانه
«معنى رشيد نخلة» بإشراف ابنه الشاعر
أمين نخلة، طبع في العام 1945 في بيروت،
ونشر شعره في صحف كثيرة ومجلات،
ومنهما: البرق والمعرض والمكشوف، وله ديوان
«الشاعر السماوي»، ورواية شعرية «محسن
الهزان» (طُبعت في العام 1936 في بيروت).

10 - توفيق يوسف عواد: أديب وروائي وكاتب
وصحافي لبناني، ولد في بحر صاف

1 - كارل يونغ: عالم نفسي سويسري، مؤسس
علم النفس التحليلي الحديث، قدم مساهمة
كبيرة لفهم السيكلوجيا البشرية، ولا سيما
مفهومه المتعلق باللاشعور، والرموز، والأحلام.
وينظر يونغ إلى الأدب الشعبي كجزء لا يتجزأ
من ميدان دراسته العلمية، ويضم برنامج
الدراسة في معهد يونغ في زيوريخ مادة
دراسية عن التمرين على التفسير النفسي
التحليلي للحكايات الخرافية. ويفسر يونغ
الأساطير والحكايات الخرافية بمنهج الرمزية،
وقد تصور يونغ أن هناك شخصيات ومواقف
وهمية تمثل الجانب المظلم من الشخصية في
الأساطير الخرافية والحكايات الشعبية، كما
هو الحال في الأحلام والخيالات.

2 - ينظر: كارل يونغ: الإنسان ورموزه:
سيكلوجيا العقل الباطن، تر. عبد الكريم
ناصيف، دار التكوين، دمشق 2012، ص 43.
اسم الكتاب بالإنكليزية: MAN AND HIS
SYMBOLS

3 - يجيز مجمع اللغة العربية في القاهرة،
استخدام: «شفهي»، و«شفوي» (ج) شفاه.
إلا أن البحث يستخدم: «شفوي»، أما في
الاستشهاد، فيدع الكلمة كما وردت في المصدر
أو المرجع. ينظر: مجمع اللغة العربية في
القاهرة، المعجم الوجيز، مؤسسة دار الكتب،
الكويت، طبعة 1994، ص 347.

4 - ينظر: كارل يونغ: الإنسان ورموزه...، ص 92.

5 - ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم
الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية،
تر. مجموعة من أساتذة علم الاجتماع
بإشراف محمد الجوهرري، المجلس الأعلى
للثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 15054 / 1998،
ص 520.

6 - يمكن الاطلاع على بعض عناوين هذه
الموضوعات، في لائحة مكتبة البحث.

7 - يظن بعض الطلاب الجامعيين، في سؤال
طرحته أمامهم، عن أنواع الأدب الشعبي:

المتينة، له الكثير من المؤلفات الروائية والقصصية، منها: الرغبة، والصبي الأعرج، وقرسان الكلام، وغبار الأيام، وحصاد العمر، وطواحين بيروت التي صنفّت من أفضل مئة رواية عربية.

11 - مارون بن حنا بن الخوري يوحنا عبّود: كاتب وأديب لبناني، ولد في عين كفّاح من قري جبيل. أثنى المكتبة العربية بستين مؤلفاً منها ما طبع ومنها ما هو مخطوط: 1909: العواطف اللبنانية إلى الجالس على السدة الرسولية. 1910: كريستوف كولومب، أتالا ورينه. 1912: الإكليروس في لبنان، مجنون ليلى. 1914: ربة العود، تذكّار الصبا، رواية الحمل، أصدق الثناء على قدوة الرؤساء. 1924: أشباح القرن الثامن عشر، المحفوظات العربية. 1925: الأخرس المتكلم، توادوسيوس قيصر. 1927: مغاور الجن. 1928: كتاب الشعب. 1945: وجوه وحكايات، زوبعة الدهور. 1946: على المحك، الرؤوس، زوابع. 1948: مجدّدون ومجترون، أقزام جبابة، أشباح ورموز. 1949: بيروت ولبنان منذ قرن ونصف قرن (الجزء الأول). 1950: بيروت ولبنان منذ قرن ونصف قرن (الجزء الثاني)، الشيخ بشارة الخوري صقر لبنان. 1952: رؤاد النهضة الحديثة، دمقس وأرجوان، في المختبر. 1953: الأمير الأحمر، أمين الريحاني، من الجراب، جواهر الأميرة. 1954: بديع الزمان الهمداني، جدد وقدماء. 1955: سبل ومناهج. 1957: أحاديث القرية، حبر على ورق، على الطائر. 1958: قبل انفجار البركان. 1959: نقدات عابر. 1960: أدب العرب، وبعد وفاته نشر له: 1964: فارس آغا. 1968: الشعر العامي. 1974: آخر حجر. 1975: مناوشات. 1977: رسائل مارون عبود. 1978: مارون عبود والصحافة. 1980: من كل واد عصا... ترجمت بعض أعماله إلى الروسية، والفرنسية.

12 - طلال حيدر: شاعر لبناني، ولد في العام 1937 في مدينة بعلبك في البقاع اللبناني، غنى له كبار الفنّانين في لبنان.

13 - كلود ليفي شتراوس: يعد من أهم الاثنولوجيين الفرنسيين الذين كان لهم تأثير ملحوظ في تطور العلوم الإنسانية عمومًا، والأبحاث الأثنوبولوجية خصوصًا، وبالتالي، يُعدّ من مؤسسي النظرية البنوية بوجهها اللغوي (اللساني) والأثنوبولوجي. درّس شتراوس في البرازيل علم الاجتماع، واكتشف أعمال علماء الاثنوبولوجيا الأمريكيين، وبعد عودته إلى فرنسا سنة 1948 قدّم أطروحته المتعلقة بـ«المشاكل النظرية للقرابة» (1949)، ثم انتخب أستاذًا في «المعهد الفرنسي» (collège de France) سنة 1959 حيث شغل كرسي الاثنوبولوجيا الاجتماعية الذي كان يشغله الاثنوبولوجي الفرنسي مارسيل موس. كان علم اللغة المتمثل في نموذج عالم اللغويات السويسري فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) الذي يعدّ الأب والمؤسس للمدرسة البنوية في اللسانيات، من أهم المفاهيم والمقولات التي وظفها شتراوس في قراءة الأساطير والعلاقات العائلية، وأساطير الهنود الحمر، كي يخلص إلى أنّ بنية الأسطورة في العقل البشري هي بنية واحدة، على الرغم من اختلاف اللغات والثقافات والحضارات، لذا فإننا نفكر بالبنيات الذهنية العقلية ذاتها. أثن شتراوس في مجموعة من الفلاسفة والأدباء وعلماء الاثنوبولوجيا وعلماء الاجتماع وعلماء النفس، من بينهم: ألتوسير (Althusser)، ودولوز (Deleuze)، وديريدا (Derrida)، وفوكو (Foucault)، ولاكان (Lacan)... من مؤلفاته: Anthropologie structurale, Paris, Plon, 1958, و La Pensée sauvage, Paris, Plon, 1962, و Le Totémisme aujourd'hui, Paris, PUF, 1962, و Les Structures élémentaires de la parenté, Paris, PUF, 1949, ; nouv. éd. revue, La Haye-Paris, Mouton, 1968, و Mythologiques, t. I : Le Cru et le cuit, Paris, Plon, 1964, و Mythologiques, t. II : Du miel aux cendres, Paris, Plon, 1967, و Mythologiques, t. III : L'Origine des manières de table, Paris, Plon, 1968, و

(الإنسان): يدرس أصل النوع الانساني والظواهر المتعلقة به، ويدرس الثقافة. تنقسم إلى نوعين رئيسيين من الدراسة: الانثروبولوجيا الطبيعية (-Physical Anthropolgy)، والانثروبولوجيا الثقافية (-Cultural Anthropology): تدرس الأولى مواضيع التطور الانساني، والباليونتولوجيا (Paleontology / Archaeology) علم حياة ما قبل التاريخ) والأجناس البشرية وتكوين جسم الانسان. أما الثانية، فتشمل الأركيولوجيا (Archaeology) الثقافات المنقرضة) والاثنولوجيا (الثقافات الموجودة).

25 - المنهج البنائي (Constructivist method): نظرية توضح كيفية بناء المعلومات في الكائن البشري عندما تأتي إليه المعلومات بمعرفة قائمة طورها بالخبرة والتجارب. وجذور هذا المصطلح مشتقة من علم النفس الإدراكي والأحياء، وهو منهج يستخدم في التعليم ويركز على طرق خلق المعرفة من أجل التكيف مع العالم.

26 - شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم... م. س. ص 19 وما بعدها.

27 - للمزيد: ينظر، ريتشارد دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، دار الكتب الجامعية 1972. وأحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصري، القاهرة 1971، ط 3، ص 14 - 16. ود. إبراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص 19. ود. أحمد مرسى: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة، قطر 1984، ص 13 - 33. ود. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة 1981، ط 3، المقدمة. ومحمد الجوهري: الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991، ص 4. ود. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت، مادة أدب شعبي. و Richard Bauman, Folklore (in) Folk-

Mythologiques, t. IV L'Homme nu, Paris, Plon, 1971.

- 14 - للمزيد، ينظر: شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان، ص 218 و 219.
- 15 - ينظر: د. شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثروبولوجيا: انكليزي - عربي، جامعة الكويت، الكويت 1981، ص 904.
- 16 - ينظر: سليم: قاموس الأنثروبولوجيا...، ص 783.
- 17 - ينظر: موسوعة التراث الشعبي العربي، علم الفولكلور المفاهيم والنظريات والمناهج، تحرير: د. محمد الجوهري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الدراسات الشعبية، القاهرة 2012، مج. 1، ط. 2، ص 468 وما بعدها.
- 18 - للمزيد عن هذا المنهج، ينظر: موسوعة التراث الشعبي العربي، مج. 1، ص 471 وما بعدها.
- 19 - للتوسع، ينظر: مبروك بوطوقة: الإتجاه الانثوميثودولوجي أو منهج الجماعة، موقع أرنتوبوس الالكتروني، وقت الزيارة في تاريخ 6 تشرين الثاني 2015 www.aranthropos.com. وينظر أيضاً: موسوعة علم الإنسان، ص 67 و 68.
- 20 - للمزيد: ينظر: موسوعة علم الإنسان، م. ن.
- 21 - للتوسع، ينظر: بوطوقة: الإتجاه الانثوميثودولوجي، وموسوعة علم الإنسان، م. ن.
- 22 - ينظر: إيكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 10029/99، ط 2. (صدرت الطبعة الأولى من القاموس لدى دار المعارف، القاهرة 1972)، ص 18 و 19.
- 23 - ينظر: شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984، ط 1، ص 19 (المقدمة).
- 24 - الأنثروبولوجيا (Anthropology) / أو علم

منصور بن ناصر». ص 19 و20. ونشرت هذه الحكاية نقلاً عن عبد الرحمن دراغمة من طوباس الفلسطينية. ينظر أيضاً: نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، طبعة 1974، ص 129-133.

40- صاحب البيت غير معروف، لكن ثمة من ينسبه إلى علي بن العباس الرومي، أو للمتنبّي. علماً أن البيت غير موجود في ديواني الشاعرين.

41- Richard Bauman; Folklore ..., p.39.

42- عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 24.

43- ينظر: د. أحمد مرسى: الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة 1983، ص 63 وما بعدها.

44- ينظر: علي الخاقاني: فنون الأدب الشعبي: دراسة ونماذج من الموالي والأبوزية والموشح والمذيل والتجليبه لشعراء العراق، منشورات دار البيان، مطبعة الأزهر، بغداد 1962، (مج-1) 4، ص 8.

45- للمزيد، ينظر: د. فاطمة حسين المصري: الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 25-27.

46- ينظر: حوار مع سلام الراسي نشر في مجلة الدولية في 27 نيسان 1992، تحت عنوان: «شيخ الأدب الشعبي في لبنان سلام الراسي: الحكاية أبلغ وسائل التعبير».

47- عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 25 و26.

48- ينظر: د. ذهني: الأدب الشعبي العربي، ص 72 وما بعدها.

49- د. ذهني: الأدب الشعبي العربي، م. ن.

50- ينظر: مجلة الحداثة، عدد خاص عن سلام الراسي، «أدب الناس للناس»، السنة السادسة، ع 41-42، صيف 1999، ص 198.

51- مؤلف الكتاب هو: ثقة الاسلام أبي جعفر

lore Culture Performances, and popular Entertainments, Oxford University Press, 1992 The Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. Funk and Wagnels Company, New York, Vol.1, p.399. و-Dan Ben Amos, Toward A Definition of Folklore in Context, (in) Journal of American Folklore, vol 84, 1971, P14.

28- للمزيد: ينظر: سليم: قاموس الأنثروبولوجيا، ص 361.

29- قاموس الأنثروبولوجيا...، ص 361.

30- ينظر: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ص 11.

31- ينظر: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ص 95.

32- للمزيد، ينظر: قاموس مصطلحات الأنثولوجيا والفولكلور، ص 279.

33- ينظر: مرسى: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، م. س. وعبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 20.

34- ينظر: أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 14 وما بعدها.

35- ينظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت 1982، (ألف ليلة وليلة وتراث الحكاية الخرافية العربية ص 21، وعنتر «السيرة الملحمية العربية» ص 500، وكليلة ودمنة «مصدر أم الحكايات الطوطمية التعليمية: ص 573).

36- ينظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المقدمة.

37- عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 21.

38- ينظر: د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير...، المقدمة.

39- أعيدت صياغة الحكاية في هذا البحث. لمراجعة الأصل، ينظر: رسالة أكاديمية لعمر عبد الرحمن نمر، عن جامعة القدس المفتوحة، تحت عنوان: «الحكاية الشعبية:

60 - ينظر: د. سيد حامد حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة 1984، ص 47.

61 - رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 23.

62 القراية: لون من الغناء الشعبي في بلاد الشام، يُغنى مصحوباً برقصة الديكة وعلى إيقاع الدبكة، وتبلغ فنون هذا اللون نحو اثنين وعشرين نوعاً، أشهرها: القراية العادي، والمخمس مردود، والقراية المرصود. أما لفظة قراية، ففي نشأتها قولان: الأول أنها تصحيف «قراضي» من القريض، وهو في العربية الشعر؛ والثاني أنه اتخذ عن القرايين الذين كانوا يطوفون لبنان، ويرقصون قردتهم على نقر الدفوف طبقةً لنغم لهم، ما جعل اللبنانيين يولعون بذلك النغم وينظمون فيه... للمزيد، ينظر: أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت 1987.

63 - ينظر: مارون عبود: عود على بدء: الشعر العامي اللبناني، مجلة الآداب اللبنانية، 1953، ع 10، مج 1، ص 4

64 - الدور: الأبيات التي تلي مطلع القصيدة، ويتألف عادةً من بيتين.

65 - الموال: لون من ألوان الغناء الشعبي، واسع الانتشار في البلاد العربية، ويقسم من حيث شكله، إلى قسمين: العتابا والميجانا.

66 - المواليا: نوع من الشعر الشعبي، يرجح أنه نشأ في واسط العراق، وهو على الوزن البسيط. تستخدم فيه بعض الكلمات بالفصحى. ويرى د. حسين نصار أن «أول من ابتكر المواليا إحدى جوارى البرامكة، فقد قيل: إن الخليفة هارون الرشيد، لما نكب البرامكة، حذر أن يذكرهم أحد، لكن جارية لهم، كانت تقف بقصورهم المهذمة، وترثيهم بشعر عامي اللغة، تختمه بقولها: يا موالية، ومن هنا جاء الاسم. ينظر كتابه: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت 1982، ص 166.

محمد بن يعقوب بن اسحاق الكيني الرازي (329 هـ)، ينظر كتابه: أصول الكافي، و«الروضة من الكافي» هو الجزء الثامن والأخير منه، ترجمة وتحقيق: محمد جواد الفقيه - يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، 1992، (8 أجزاء).

52 - ينظر: مجلة الحداثة اللبنانية، ع 41 - 42، ص 198.

53 - ينظر: د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ص 46.

54 - العتابا: يرجح أن كلمة العتابا مشتقة من «العتاب» الذي يكثر في هذا النوع من الغناء، ويشكل بيت العتابا وحدة معنوية كاملة، ويعتمد على الجنس. يقال إنه نشأ زمن العباسيين... ينظر: عبد اللطيف البرغوثي: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، جامعة بير زيت، القدس 1979، ص 17.

55 - ينظر: أنيس مقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار للعلم للملايين، بيروت 1977، ط 7، ص 430.

56 - الزغردة أو الزلغطة: تتألف من أربعة أشطر، وهي تلتزم البحر البسيط، وتبدأ بلفظة «أويها» وتنتهي بـ «لي لي لي ليش». تنشد في الأعراس والمناسبات السعيدة في بلاد الشام.

57 - جمعت الزغاريد من زفاف في قرية في جنوب لبنان. وينظر: د. حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، مؤسسة بحسون، بيروت 1996، ص 41

58 - المعنى: نوع من أنواع الشعر الشعبي. يرجح أن كلمة «معنى» مأخوذة من لفظة سريانية «معنيشو» أي أغنية. أما أوزان المعنى المختلفة، فلا تختلف عن أوزان الأزجال اللبنانية... للمزيد، ينظر: د. حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، ص 33 وما بعدها.

59 - أسعد السبعلي: طلّ الصبح، ساعد في جمعه وتنسيقه جان حاصباني، 1994، ط 1، لا. دار. لا. مكان، ص 203

- «المغامرة»، من ص 7 إلى 10، وقصيدة: «كسوف فوق سهل البقاع» (ص 195)، وقصيدة: «عاصي» (ص 199).
- 82 - ينظر: حيدر: أن الأوان، قصيدة «هالكان عندن بيت...»، ص 23 وما بعدها.
- 83 - ينظر: حيدر: أن الأوان، المقدمة، ص 8 وما بعدها.
- 84 - د. زهني. الأدب الشعبي العربي، ص 88 وما بعدها.
- 85 - إيليا حاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1969، ط 3، ص 849 وما بعدها.
- 86 - د. زهني. الأدب الشعبي العربي، ص 89.
- 87 - ينظر: عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 29. و د. حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ص 44
- 88 - عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 29. ود. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، المقدمة
- 89 - ينظر: د. خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت 1979، ص 14 وما بعدها.
- 90 - ينظر: معنّى رشيد نخلة، المقدمة، ص 74.

(ملاحظة: لم تُذكر الألقاب العلمية أمام أسماء المؤلفين، تسهيلاً للترتيب الآلي أبجدياً للاتحة المصادر والمراجع. علماً أن البحث حافظ في الهوامش، على تثبيت الألقاب كما وردت في الأصل).

المصادر

- * أحمد أبو سعد: قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية، مكتبة لبنان، بيروت 1987.
- * إيكه هولكرانس: قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفولكلور، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، الهيئة العامة

- 67 - بشير مصطفى حمود الشوكيني: حديقة الفن، المطبعة الرشيدية، بيروت 1904، ص 19
- 68 - الميجانا: قسم من الموال، وهي لازمة للعتابا، وتغنى في السهرات القروية، والأعراس، والمناسبات السعيدة. تلتزم بحر الرجز، ويكثر في حروفها التسكين، بينما يكثر في حروف العتابا المد والتموج. يعتقد أنها سميت كذلك من المجون وهو المزاح والهزل.
- 69 - للمزيد، ينظر: أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، ص 23 - 25. وعبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، ص 27 و 28.
- 70 - من هؤلاء، د. محمود زهني. ينظر كتابه: الأدب الشعبي العربي، ص 88 وما بعدها.
- 71 - من هؤلاء، د. سيد حامد حريز، ينظر بحثه: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ص 43 و 44.
- 72 - رشيد نخلة: معنّى رشيد نخلة، (مقدمة الديوان بقلم أمين نخلة من ص 11 إلى ص 83)، بيروت 1945، ص 75 وما بعدها.
- 73 - معنّى رشيد نخلة، المقدمة، ص 72، 74.
- 74 - توفيق يوسف عواد: قرسان الكلام (الزجل أو الشعر العامي)، مكتبة لبنان، بيروت 1980، ط 2، ص 167.
- 75 - ينظر: مارون عبود: اللهجة العامية اللبنانية، مجلة الآداب اللبنانية، 1953، ع 3، مج 1، ص 13 إلى ص 15.
- 76 - م. ن.، ص 13
- 77 - م. ن.
- 78 - م. ن.
- 79 - أنشد زغيب هذا البيت في مباراة المشرف (الدامور) بين جوقه خليل روكز (جوقه القلعة لاحقاً)، وجوقه زغلول الدامور، في 12 أيلول 1970.
- 80 - ينظر: طلال حيدر: أن الأوان، شركة المطبوعات، بيروت 1993، ط 2، ص 8.
- 81 - ينظر: مقدمة الديوان تحت عنوان:

- * إبراهيم عبد الحافظ: دراسات في الأدب الشعبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.
- * أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1971، ط 3.
- * أحمد مرسي: الأدب الشعبي العربي: المصطلح وحدوده، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة، قطر، 1984.
- * أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، مدخل إلى دراستها، دار المعارف، القاهرة، 1983.
- * أنيس مقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار للعلم للملايين، بيروت، 1977، ط 7.
- * إيليا حاوي: نماذج في النقد الأدبي وتحليل النصوص، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1969، ط 3.
- * بشير مصطفى حمود الشوكيني: حديقة الفن، المطبعة الرشيدية، بيروت، 1904.
- * توفيق يوسف عواد: قرسان الكلام (الزجل أو الشعر العامي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1980، ط 2.
- * ثقة الاسلام أبي جعفر محمد بن يعقوب بن اسحاق الكليني الرازي: أصول الكافي، تر. وتحقيق: محمد جواد الفقيه - يوسف البقاعي، دار الأضواء، بيروت، 1992، (8 أجزاء).
- * حسن أبو عليوي: الأشعار والأغاني الشعبية، مؤسسة بحسون، بيروت، 1996.
- * حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، دار الرائد العربي، بيروت، 1982.
- * خليل أحمد خليل: نحو سوسيولوجيا للثقافة الشعبية، دار الحداثة، بيروت، 1979.
- * ريتشارد دورسون: نظريات الفولكلور المعاصرة، تر. د. محمد الجوهري، ود. حسن الشامي، دار الكتب الجامعية، 1972.
- * سيد حامد حريز: تحديد مفهوم الأدب الشعبي العربي، ندوة التخطيط لجمع وتصنيف

- لقصور الثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 10029/99، ط2. (صدرت الطبعة الأولى من القاموس لدى دار المعارف، القاهرة، 1972).
- * حكايات، وأشعار، وأمثال، وأغنيات، وعادات وتقاليد، رصدتها في قرى لبنانية.
- * شارلوت سيمور سميث: موسوعة علم الإنسان المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، تر. مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، رقم الإيداع 15054 / 1998.
- * شاكر مصطفى سليم: قاموس الأنثروبولوجيا: إنكليزي - عربي، جامعة الكويت، الكويت، 1981.
- * شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، 1982.
- * طلاب جامعيون: إجاباتهم عن سؤال طرحته أمامهم، عن أنواع الأدب الشعبي.
- * عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، مكتبة لبنان، بيروت.
- * مجمع اللغة العربية في القاهرة، المعجم الوجيز، مؤسسة دار الكتب، الكويت، طبعة 1994.
- * موسوعة التراث الشعبي العربي، (6 مجلدات)، تحرير: د. محمد الجوهري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012.

الدواوين والأشعار

- * أسعد السبعلي: طلّ الصباح، ساعد في جمعه وتنسيقه جان حاصباني، 1994، ط1، لا. دار، لا. مكان.
- * رشيد نخلة: معنّى رشيد نخلة، (مقدمة الديوان بقلم أمين نخلة من ص 11 إلى ص 83)، بيروت، 1945.
- * طلال حيدر: آن الأوان، شركة المطبوعات، بيروت، 1993، ط2.
- * موسى زغيب: مباراة المشرف (الدامور) بين جوقة خليل روكز (جوقة القلعة لاحقاً)، وجوقة زغلول الدامور، في 12 أيلول 1970.

* The Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend. Funk and Wagnels Company, New York, Vol.1.

المجلات والمجلات

- * مجلة الآداب: بيروت 1953، مج.1 (مارون عبود: اللهجة العامية اللبنانية، ع 3، و: عود على بدء: الشعر العامي اللبناني، ع 10).
- * مجلة الحداثة: بيروت، صيف 1999 (عدد خاص عن سلام الراسي، «أدب الناس للناس»، السنة السادسة، ع 41 - 42)
- * مجلة الدولية: حوار مع سلام الراسي نشر في 27 نيسان 1992، تحت عنوان: «شيخ الأدب الشعبي في لبنان سلام الراسي: الحكاية أبلغ وسائل التعبير».

المواقع

- * مبروك بوطوق: الإتجاه الاثنوميثودولوجي أو منهج الجماعة، موقع أرنتروپوس الالكتروني، وقت الزيارة في تاريخ 6 تشرين الثاني 2015: www.aranthropos.com

الصور

- 1 - i.pinimg.com/originals/f9/2d/2a/f92d2a27a952a3bbc792deb171498704.jpg
- 2 - <https://www.exodusbooks.com/Samples/Caldecott/lionmouse3.jpg>
- 3 - <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Illus04.jpg>
- 4 - <https://3.bp.blogspot.com/-pLrS xDs-jzA/WTXc4hr4UmI/AAAAAAAAA88/uVcm7bqU14YDpuXLYfetOHTnlQA8Oc-pewCLcB/s1600/31.JPG>

ودراسة الأدب الشعبي، الدوحة 1984.

- * شوقي عبد الحكيم: السير والملاحم الشعبية العربية، دار الحداثة، بيروت 1984.
- * عبد اللطيف البرغوثي: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن، جامعة بير زيت، القدس 1979.
- * علي الخاقاني: فنون الأدب الشعبي: دراسة ونماذج من الموالم والأبوزية والموشح والمذيل والتجليه لشعراء العراق، منشورات دار البيان، مطبعة الأزهر، بغداد 1962، (مج.1-4).
- * عمر عبد الرحمن نمر: الحكاية الشعبية: منصور بن ناصر، رسالة أكاديمية عن جامعة القدس المفتوحة.
- * فاطمة حسين المصري: الشخصية المصرية من خلال دراسة الفولكلور المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
- * كارل يونغ: الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن، تر. عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، دمشق 2012، اسم الكتاب بالإنكليزية: MAN AND HIS SYMBOLS.
- * محمد الجوهرري: الإبداع والتراث الشعبي، وجهة نظر علم الفولكلور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة 1991.
- * نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار المعارف، القاهرة 1981، ط 3.
- * نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت 1974.

المراجع الأجنبية

- * Dan Ben Amos, Toward A Definition of Folklore in Context, (in) Journal of American Folklore, vol 84, 1971.
- * Richard Bauman, Folklore (in) Folklore Culture Performances, and popular Entertainments, Oxford University Press, 1992 .



التركيب العاملي في الحكاية الشعبية حكاية « عزة ومعيززة » نموذجاً

د. سعيد بوعيطه - كاتب من المغرب

على الرغم من تعدد التفسيرات والأبحاث التي تحاول رصد أصول الحكاية الشعبية، فإن حقيقة هذه الأخيرة (بحكم كونها شعبية) لا يمكنها أن تستوطن فضاءات التاريخ والجغرافيا. وإنما تستوطن اللازمان واللامكان. لكونها وليدة تجربة كونية تصاغ وفق تصورات وقوانين تختلف عن تصورات وقواعد العالم الواقعي. إنها خطاب مشترك بين الشعوب بمختلف مستوياتها الاجتماعية:

من الأمير إلى الإنسان العادي الفقير. إنها تمثل لقاء الماضي بالحاضر. تربط الإنسان بماضيه وجذوره في الأزل. وليس في التاريخ فحسب. وبهذا فالحكاية الشعبية تستوطن ذهن البشري ولا وعيه الجمعي. لأنها تعبر عن روح الإنسان بغض النظر عن عرقه ودينه أو أي انتماء ينمط الإنسان بشكل من الأشكال. وبهذا فهي تنتسب للزمن (للحياة برمتها). لأنها تعبر عن المشترك الذهني والمكون النفسي للإنسانية ولا يمكن أن تسكن إلا في رحم الزمن. وهذا الأخير ولود. ولذلك ستظل الحكايات تتوالد وتتناسل، أو تتوالد من تلقاء التجربة وصراع الإنسان مع شرطه الإنساني أو اللإنساني في غالب الأحيان.

إن للحيوانات خاصة وباقي الكائنات، صلة وطيدة بالحكاية الشعبية باعتبارها الركيزة الأساسية عند الإنسان منذ القدم. حيث أصبح يطلق العنان لإبداعاته من أجل التعبير عن واقعه المعاش. فتميزت هذه الإبداعات بنوع من الهزل والسخرية وباستبدال الإنسان بالحيوان عند نسجه لهذه الحكايات الشعبية. كما هو شأن حكاية لونجة والغول والغولة وحكاية عزة ومعزوزة (معيزيزة) (في المغرب والجزائر) وغيرها من الحكايات. بحيث تجمع هذه الحكايات بين المرح والهزل من جهة وبين الموعظة من جهة أخرى. وبهذا فإن الحكاية الشعبية تتميز ببعدها الإنساني / الكوني. إذ نجد الحكاية نفسها عند شعوب مختلفة. على الرغم من بعض الفوارق البسيطة في بناء الشخصيات (الحيوانات) وتسمياتهم والأحداث. هذا البعد الكوني للحكاية الشعبية، جعلها تشترك في مجموعة من الخصائص سواء على مستوى البناء أو المضمون. ولعل هذا التقاطع، هو الذي شكل المنطلق الأساسي للكتاب الهام (V. Propp / لفلاديمير بروب) - «مورفولوجيا الحكاية» الصادر سنة 1928. فقد شكل هذا الكتاب تحولا حاسما في حقل دراسة وتأويل التقليد الشفهي بحكم حدوسه التنبؤية وجدارته الإستحقاقية الهائلة كما يقول ليفي شتراوس⁽¹⁾. باعتباره أول مؤلف نسقي في هذا المجال. وعلى الرغم من كون بروب قد بنى تصورات المعرفية والمنهجية انطلاقا من موضوع مخصوص يتعلق بالحكاية الشعبية الروسية، فإن الدراسات التي جاءت بعده قد عممت وعدلت منهجه وتصورات المعرفية (ليفى شتراوس، غريماس، الخ...). لقد سعى بروب من خلال كتابه، إلى الكشف عن خصائص الحكاية باعتبارها جنسا أدبيا. كما بحث في الأشكال

والقوانين التي تتحكم في بنيتها. لهذا فهو يعمل على استبدال الرؤيا التكوينية بوجهة نظر بنيوية. لقد كان طموح بروب، الكشف عن مجموعة العناصر المشتركة المشكلة للمتن الذي تناوله (الحكايات العجيبة). بحيث عمل على عزل العناصر الدائمة والثابتة التي لا تشكل وفق تصوره، سوى تنويعات لبنية واحدة. ولهذا السبب، رفض بروب التصنيفات التي تستند إلى المواضيع والمضامين. كما تجاوز تلك المقاربة التاريخية التي تبحث في الجنور التاريخية لتلك الحكايات. لكون هذه المقاربة الخارجية، لا يمكن أن تكون نموذجا علميا يقوم بتحديد خصائص الحكاية. لذا يرى بضرورة تحديد الخصائص الشكلية لأن «التحليل البنيوي لكل مظهر من مظاهر الفولكلور هو الشرط الضروري لدراسة مظاهره التاريخية، ودراسة القواعد الشكلية هي المدخل لدراسة القواعد التاريخية»⁽²⁾. يستند هذا التصنيف إلى قواعد علمية وليس اعتباطية. من خلال هذا التصور، عمل بروب على البحث عن عناصر أخرى (على مستوى آخر، هو مستوى الوظائف. وليس مستوى الشخصيات. وبهذا يمكن طرح إمكانات توليدية جديدة. وبهذا فالتحليل الشكلي، يمكننا من الوصول إلى شيء آخر، يمكن تحديده في الشكل الأصلي للحكاية)⁽³⁾. ومن أجل تحديد مجموعة من القواعد التي شكلت نموذجا عاما للتصور البروبي، انطلق هذا الأخير من مجموعة من الفرضيات. تحددها كالتالي :

❖ كون العناصر الثابتة داخل هذه الحكايات، تكمن في وظائف هذه الشخصيات. والوظيفة حسب بروب (فعل تقوم به شخصية معينة، من زاوية دلالاته داخل البناء العام للحكاية)⁽⁴⁾. بمعنى أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات وليس العكس.

❖ حدد بروب عدد الوظائف داخل الحكاية في واحد وثلاثين وظيفة. ثم اختزلها فيما بعد إلى عدد أقل. لكن هذا لا يعني أن كل حكاية تتضمن هذه الوظائف كلها. فقد تصل إلى هذا العدد. وقد تكون أقل من ذلك. والجدير بالذكر أن تتابع الأحداث له قوانينه ومنطقه الخاص على حد تعبير كلود بريموند⁽⁵⁾. لأن السرد الأدبي يملك قوانين متشابهة. لكن بروب، ينظر إلى المعطى الحكائي من خلال التجلي السطحي فقط. ويعتبر هذا التجلي حقيقة نصية خالصة. فما يقع على السطح (حسب بروب) هو وحده القابل للتصنيف والنمذجة على الرغم من تنوع المتن وتعددده. وهذا الذي سيبنى عليه ليفي

1 - تأطير نص حكاية «معزة ومعيززة»:

تروي هذه الحكاية «أن عنزة قبل أن تخرج للبحث عن الكلال والماء ودر الحليب لصغارها، تقوم بتحذيرهم من فتح الباب لأي كان إلا لها. لكن الذئب سمع أهزوجتها المحذرة. فاحتال على صغارها مدعيًا أنه أهمهم الحقيقية. وعندما فتحوا الباب التهمهم باستثناء أصغرهم. لأنه اختبأ إلى أن جاءت العنزة (الأم). فأطلعها على جلية الأمر. وكان أن قصدت الذئب فصارعته بقوة وبقرت بطنه. فخرج صغارها وهم يصارعون الموت. ثم حذرتهم مجدداً من الثقة في أي كان. وعاشوا جميعاً في هناء». تجدر الإشارة إلى أن أغلب الحكايات الشعبية «شأن نص حكاية معزة ومعيززة»، تتميز ببعدها العالمي (الإنساني). بحيث تشكل جزءاً من الذاكرة الشعبية لأغلب الشعوب. تروى بصيغ وأساليب سردية مختلفة من بلد لآخر. سواء فيما يتعلق بأسماء ونوع شخصياتها (الحيوانات)، أو المسافة النصية للحكاية. وذلك من حيث الطول أو القصر وبناء الأحداث. إن حكاية «عزة ومعيززة» حاضرة في مجموعة من البلدان: المغرب، الجزائر، تونس، فلسطين، العراق وفرنسا. لكن على الرغم من اختلاف طرق سردها، فإنها تجعل بطليها الرئيسيين منحصرين في العنزة والذئب أو غيرهما من الحيوانات. بحيث تتميز بمواصفات متضادة: العنزة (كادحة، مسالمة، شديدة الحذر، حكيمة... الخ)، الذئب (كسول، محتال، معتد، متهور... الخ). بل إن عناوين الروايات المتعددة للحكاية، لا تخرج عن الإشارة إليها إلا نادراً. كما أن هذه الروايات تتحد في تحميل صغار العنزة (شخصية الضحية) تحقق الاحتيال من طرف الذئب. بينما يمثل الذئب فيها الشخصية المعتدية. وإن كان الغول في الرواية الفلسطينية، والغولة في الرواية العراقية هما اللذان يضطلعان بمهمة هذه الشخصية وليس الذئب. ففي الرواية المغربية والجزائرية، يلتهم الذئب معزة ومعيززة دون خنفسة الرماد وبلعوان. فقد اختبأت الأولى في الرماد والثاني تستترين الأعواد. وفي الرواية التونسية، أكل الغول كل أولاد العنزة. وفي الرواية الفلسطينية، يلتهم الغول حمحم ومعمع وحماحم. ولم يفلت إلا سعسع الذي اختفى تحت القشر. وفي الرواية العراقية تبلع الغولة جنجل ورياب دون مضغهما استجابة لرغبتهما. أما في الرواية الفرنسية، فإن الذئب لا يتمكن من أكل الجديان أو خطفهما. لكونه اشتغل بأكل المجبنة داخل المعجن أولاً. فأغلق عليه الصغار

شترأوس وجريماس فيما بعد تصوراتهما المعرفية. يشير جريماس إلى أهمية التصور البروي قائلا: (إن قيمة النموذج البروي لا تكمن في عمق التحاليل التي تسنده ولا دقة صياغته. وإنما تكمن في قدرته على الاستفزاز، وطاقته على إثارة الفرضيات: ذلك أن تجاوز خصوصية الحكاية العجيبة في كل الاتجاهات هو الذي طبع مسيرة السيميائية السردية منذ بداياتها) ⁶. هذا ما جعل جريماس يعمل على بناء تصور تحليلي خاص على أنقاض التصور البروي. يقوم على النموذج العاملي في مقارنة النصوص السردية.

الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلى تحليل نص حكاية شعبي. وذلك لمحاولة الاقتراب من المسار العام الذي يتخذه المعنى. لأن أثر المعنى الذي يمكن للمتلقي أن يبني عناصره، ينتج على مسار توليدي تشغل داخله كل العناصر المكونة للنص (الخطاب، الشخصيات، الفضاء... إلخ). إلا أننا لن نقوم بتحليل كل مكونات النص. بمعنى أن هذه المقاربة لن تعتمد مجموعة من المستويات لتحليل كل المكونات. لكن ستهتم بالخصوص بتحليل المستوى العمودي. وذلك من خلال التركيز على التركيب العاملي الذي يتضمن عناصر البنية العاملة والأفعال التي تنجزها. حيث تنتج عنها مجموعة من التحولات والحالات التي تكون في تواليها، منظومة قادرة على كشف العلاقات بين عناصر البنية العاملة. لأن العلاقة بين العامل / الذات والمساعد والمعيق تبين شكل نمو البرنامج السردية الذي يسعى العامل / الذات إلى تحقيقه وموقف العوامل التي تحاول إفشال أو إنجاح البرنامج. تمكن هذه العلاقات من إبراز الوظيفة الدلالية للبنية العاملة على مستوى النص. أما النص الحكائي الذي سنعمل على مقارنته هو نص الحكاية الشعبية «معزة ومعيززة» (حسب الرواية المغربية).

وإذا كان لا يخفى على الباحث في حقل التراث الشعبي العربي، أن المناهج الدراسية في التراث الشعبي عامة والأدب الشعبي خاصة في عالمنا العربي لا تزال في بدايتها الأولى، فإن محاولة استلزام المقاربة السيميائية في هذا المبحث، يكشف عن أهمية هذا المنهج وتطويعه من أجل بناء منهج يقارب الحقل الإنتاجي الشفهي من جهة. ولفت الانتباه إلى العناية بالمحكي الشفهي العربي والعالمي وإعطائه المكانة التي يستحقها وسط الأجناس الأدبية الأخرى من جهة ثانية.

يمكن أن يندمج ضمن نص حكاوي ليشكل وحدة تؤدي إلى تكامل النص. بناء على هذا التحديد، سنقوم بتقطيع هذا النص الحكاوي وفق معيار دلالي وذلك من خلال مجموعة من البنى .

1- المقطع الأول «بنية التحذير»:

توصي العنزة صغارها صراحة أو ضمنا بعدم فتح الباب إلا لها بواسطة الشفرة السرية. بعد الاتفاق على هذه الشفرة السرية، تخرج العنزة لجلب الماء والكلاب والحليب لهم. إن الاتفاق هنا مشترك على احترام الوصية بين الأم والأبناء .

2- المقطع الثاني «بنية الاحتياي»:

يحتال المعتدي لأكل كل الضحايا أو بعضهم بانتحال شخصية الأم. مقلدا صوتها في ترديد شفرة مزيفة . وقد لون رجله بلون رجل الأم . حتى يتأكد الصغار من رؤيتها من خلال شق الباب أنه الأم الحقيقية. فيفتحوا الباب ليلاقوا مصيرهم المحتوم . وهنا أيضا الاتفاق واردة على إجازة الحيلة بين المعتدي والضحايا: الأول بالفعل والآخر بالاستجابة .

3- المقطع الثالث (بنية الانتقام):

تتكون من الصراع المميت الذي قام بين الذئب المعتدي والأم المنتقمة. يغذيه غضب الثانية الشديد. وتشفي الأول واغتراره بقوته. ينتهي الصراع بيقرب بطنه وقتله. مع ملاحظة أن عناصر موت المعتدي مشتركة بينه وبين العنزة المنتقمة أيضا.

إن كل بنية من هذه البنى المتتابعة سياقيا في متتالية جدلية، ترتبط بوظائف معينة: الأولى بالمنع (الناتج عن الخوف على الأبناء)، ويخرج العنزة من البيت (بسبب معاناة النقص في المؤونة)، الثانية بتلقي المعتدي (الذئب) خبرا عن ضحاياه، وحصوله على شفرة مزيفة، ثم خداعه الضحايا المستجيبين للخدعة، فأكله لهم أو لبعضهم. والثالثة بانتصار البطلة (الأم / العنزة) وانهزام المعتدي (الذئب)، مع إصلاح الإساءة في معظم الروايات حيث ينزل الضحايا سالمين من بطن المعتدي المبقور .

البنيات السيميائية للنص الحكاوي

لقد ركز جريماس اهتمامه في تناول النصوص السردية على بنيتها العاملية باعتبارها سلسلة من الحالات Etats والتحويلات transformations. مما

الغطاء ومنعوه من الخروج إليهم. وغالبا ما يتمكن الناجون من إبلاغ الأم بحقيقة ما وقع. علما بأن المعتدي يتوسل لفتح الباب بالحيلة (الشفرة المزيفة). إذ ينتحل شخصية الأم بتقليد صوتها. وقد يصطنع قرونا من الطين كما في بعض الروايات. أو يطلي رجله بالدقيق وغيره ليزيل لونه الأسود. فيصير في لون رجل الأم في بعضها الآخر. كل ذلك ليوهم الصغار أنه أهمهم الحقيقية فيندفعوا لفتح الباب. وباستثناء الروايتين التونسية والفلسطينية، فإن باقي الروايات المقارنة هنا تثبت التحذير الذي تلقاه العنزة على صغارها في شكل وصية مصيرية يجب العمل بها وذلك قبل انصرافها إلى التزود بالماء والكلاب والحليب لجلبها إلى صغارها. ما عدا الرواية الفرنسية التي تغادر العنزة صغارها قصد إشفاء أرجلها. بيد أن جميع هذه الروايات دون استثناء، تشتترك في توظيف شفرة معينة. لكن مع اختلاف بسيط في صيغها، وتلك هي الشفرة المنطق عليها بين الأم وصغارها لفتح الباب. إن هذا التماثل في كل هذه الروايات المقارنة لحكاية «معزة ومعيززة»، يبلغ أقصى مداه على مستوى المظهر التركيبي. إذ على الرغم من ذلك الاختلاف في طرق سردها، فإنها تتمفصل عبر ثلاث بنيات صغرى (بنية التحذير، بنية الاحتياي، بنية الانتقام). ولا تحيد عن إحداهما إلا نادرا.

تقطيع النص الحكاوي

سنقوم بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتمفصل وفقها هذا النص الحكاوي. لكون عملية التقطيع على المستوى المنهجي، أساسية. لأنها تمكننا من تحديده إطاره العام أثناء التحليل. بحيث نستطيع تحديد مكونات النص الحكاوي من خلال مجموعة من المقاطع المختلفة. ولا نقوم بتصميمات أو نفترض وجود بعض المكونات بشكل مسبق. ثم نختار بعض العلاقات بين الشخصيات (الحيوانات) لتبيان صحة هذه الافتراضات. غير أن تقطيع النص ليس عملية بسيطة⁷، بل تعتمد معيارا معيناً يكون ملائما، سننطلق من التحديد النظري الذي اقترحه جريماس لمفهوم المقطع حيث اعتبر أن «كل مقطع حكاوي قادر على أن يكون لوحده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به. لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم وأن يؤدي وظيفة خاصة»⁸. يعطي هذا التعريف للمقطع إمكانية الاستقلالية والاندماج في الوقت نفسه. بحيث يمكن أن يكون وحدة مستقلة بذاتها، كما

ب- ملفوظ حالة انفصال disjunction:

حيث يكون العامل الذات منفصلا عن العامل الموضوع. ويرمز لحالة الانفصال بالتالي: «U» حيث نرسم لهذا الانفصال بالترسيمة التالية: «ع. ذ. ل. ع. م.».

لكن تهيمن حالات الانفصال في نص «عزة معييزة» بين العامل الذات (شخصية الذئب) وباقي العوامل الأخرى (العنزة، أبناء العنزة). وتحكمها العلاقة الانفصالية إلى حد الصراع. بحيث يتم الانتقال من حالة اتصال إلى حالة انفصال تام. والتي يرمز لها بما يلي: «شخصية الذئب + باقي الحيوانات المفترسة U العنزة + أبناء العنزة».

هذا التحول العلائقي، سيجعل شخصية العنزة تعيش إحساسا بالخطر. وسيتسع هذا الأخير، كلما اتسعت رقعة أحداث ووقائع الحكاية. يتسع لدى شخصية العنزة الإحساس بالفقد: فقد الأبناء، فقد الأمن. فتتسع رقعة حالة الانفصال، حتى تقتصر العلاقة التواصلية على شخصيتين هما: شخصية العنزة (الأم)، وشخصية الأبناء. إن هذه الحالات من العلاقات والتحول الذي تعرفه شخصيات الحكاية، سيقودنا لتناول النموذج العاملي كما حدده جريماس. ينقسم هذا النموذج بدوره إلى: النموذج العاملي باعتباره نسقا والنموذج العاملي باعتباره إجراء. كما أن البرنامج العاملي، سيعرف نوعا من التحول على مستوى أدوار الشخصيات وعلاقاتها.

أ- النموذج العاملي بوصفه نسقا:

نتناول هذا النموذج باعتباره أزواجا: مرسل - مرسل إليه، ذات - موضوع، مساعد - معيق (باعتبارها أهم الأزواج في المقاربة العاملية).

✳ المرسل / المرسل إليه :

تابع بدوره لمحور الإبلاغ. المرسل في حكاية - عزة ومعيززة - هو شخصية العنزة (وما يرتبط بحقلها المعجمي). بحيث يكمن دورها في إقناع العامل الذات / أبناء العنزة لتحقيق موضوع القيمة (عدم فتح الباب). أما المرسل إليه (أبناء العنزة) فيشكل العامل المستفيد من موضوع القيمة (عدم فتح الباب). ليتحقق ذلك بعد إقناع العامل الذات (أبناء العنزة) من قبل العامل المرسل (الأم). لذا فعندما سيفقد العامل المرسل العامل الذات. سيخرج (في المقطع الثالث) يتلمس الانتقام.

جعلناه يقرر بأن السردية Narrativité تحضر في كل الأنساق الدالة. بحيث ترتبط الحالات بالكينونة. أما التحولات، فترتبط بالفعل والظهور. يركز جريماس في هذا الإطار على مستويين رئيسيين هما: المكون السردى السطحي، والمكون السردى العميق⁹.

1- المكون السردى السطحي :

إن الانتقال من البنية الخطابية المتجلية خطابيا إلى ما بين المحايثة والتجلي. يتطلب إجراء يحدد هذا التمثيل بين الخطابي و السردى. يمر هذا الإجراء عبر الدورين المختلفين اللذين يلعبهما الممثل. وهما: الدور العاملي (يوصفه عاملا على المستوى السردى السطحي). والدور الثيماتي في علاقته بالبنية الخطابية. ففي الأولى ينظر إليه بوصفه عاملا. وفي الثانية، ينظر إليه باعتباره ممثلا. مما يفرض وجود ملفوظين مختلفين: ملفوظ حالة Enoncé d'état. يقوم هذا الأخير بتحديد العلاقة بين الذات Sujet والموضوع Objet. وترمز له ب: ذ-م. وملفوظ الفعل Enoncé de faire. ترتبط هذه الأخيرة بالتحول في العلاقة، إما اتصالا أو انفصالا. لكن ذلك يستوجب ملفوظين للحالة:

أ- ملفوظ حالة اتصال Conjunction:

يكون العامل الذات متصلا بالعامل الموضوع. يرمز لهذه العلاقة في أغلب الدراسات بما يلي: يرمز للاتصال برمز: «N» حيث نجد العلاقة التالية: «ع - ذ N ع - م». وتعرف هذا العلاقات نوعا من التحول. سواء بتحوله من حالة انفصال إلى حالة اتصال أو العكس (من الاتصال إلى الانفصال).

يعتبر نص حكاية «معزة ومعيززة»، حكاية الشخصية (الحيوان) بامتياز. لأن ما يحكم بنيتها الحكائية أساسا هو العلاقات بين الشخصيات (الحيوانات). فقد ركز هذا النص الحكائي الشعبي في محوره العام حول الصراع من أجل البقاء. وموقع كل شخصية من شخصيات الحكاية داخل هذا الصراع. مما جعل الحكاية تعرف نوعا من التحول العلائقي بين الشخصيات. فقد بدأت من علاقة مهادنة بين العنزة وشخصية الذئب.

شخصية الذئب «N» شخصية العنزة + شخصية أبناء العنزة.

لكن هذه العلاقة سرعان ما ستعرف تحولا من الاتصال إلى الانفصال نظرا للصراع القائم بين الشخصيات حول موضوع القيمة (أبناء العنزة).

ليجد نفسه في مواجهة وصراع آخر . وتتحكم فيه فكرة الانتقام (الانتقام من الذنب، الخ ...).

❖ الذات / الموضوع:

تابع لمحور الرغبة. يشكل هذا الزوج قطب الرحي في النموذج العاملي. إن الذات (المتجلية في شخصية الذنب)، ترغب في موضوع القيمة (شفرة فتح الباب). وقد يتحقق هذا بعد إقناع العامل الذات (أبناء العنزة) من قبل العامل المرسل (هنا يتم تبادل الأدوار بين شخصية الأم وشخصية الذنب). لذا فإنه يأتي في نهاية الحكاية (نهاية المسار الحكائي).

❖ المساعد adjuvant والمعيق opposant:

تندرج هذه الثنائية ضمن علاقة يحددها جريماس في مقولة الصراع⁽¹⁰⁾. تعكس هذه الثنائية، خاصية الصراع التي تهيم في حكاية «عنزة ومعيززة». لأنها (كما أشرنا) حكاية شخصيات بامتياز. كما نلاحظ بأن هناك نوعا من التوازي بين العوامل المعيقة والعوامل المساعدة في هذا النص الحكائي. إن أغلب المعطيات (شفرة فتح الباب، وصية الأم، الحذر الشديد، عدم الثقة، الخ...)، تقوم ببرنامج سردي مضاد للبرنامج السردى المحوري الذي يسعى إليه العامل الذات (شخصية الذنب). بحيث تعمل على عرقلة مسار بحثه عن موضوع القيمة الخاص به (أبناء العنزة). ومما يزيد من هذه العرقلة (يقوي المعيق) كون العامل الذات (شخصية الذنب). يحمل في نفسه عاملا معاكسا لتقصان أهليته (شفرة الباب المزيفة، التناكر في صفة الأم). فمن الواضح أن المعيق لم يعد صورة خارجية. فقد يشكل الشخصية المحورية، من خلال مجموع الصور المرافقة لتشكله، معيقا لنفسه في نهاية الحكاية. مما يجعل مساره الحكائي فاشلا منذ بداية الحكاية. نظرا لهيمنة العوامل المعاكسة الأصلية (الباب المغلق، الشفرة السرية، قوة العنزة). وفي جميع الحالات، كما يشير سعيد بنكراد، فإن تأويلات هذه البنيات التركيبية في تنوعها، تشير إلى الانفصال الذي تقدمه هذه الخطاطات الأولية. تبدو عامة بما فيه الكفاية لكي توفر أسس تمفصل أولى للمتحيل¹¹.

ب- النموذج العاملي بوصفه إجراء:

إذا كان النموذج العاملي بوصفه نسقا، بنية ساكنة، فإن ديناميته لا تبرز إلا من خلال الانطلاق من النسق

إلى الإجراء. وذلك من خلال ترسيمة سردية من أربعة مواقع نحددها كالتالي:

1 - التحفيز manipulation / (ويسمى كذلك بفعل

الفعل): يعمل من خلاله المرسل المتجلي في اقتراح أبناء العنزة (غريزة الأكل). بإقناع معنوي للعامل الذات / شخصية الذنب. بالبحث عن موضوع القيمة / أبناء العنزة. غير أن عنصر الإقناع في هذا المستوى جاء معنويا. ومادام الأمر يتعلق بالافتراض (غريزة الأكل)، فإن العامل الذات / شخصية الذنب محفز بالغريزة.

2 - القدرة competence / (ويسمى كذلك كينونة

الفعل): إن الإقناع المرتبط (من خلال الحكاية) بما هو غريزي والمرتبط بالحيوان، غير كاف لتحقيق الرغبة (الوصول إلى موضوع القيمة). بل لابد من تحقق القدرة لدى العامل الذات. وذلك من خلال مجموعة من الشروط الضرورية. تساهم بدورها في تحقيق الإنجاز. وتتجلى فيما يلي: إرادة الفعل، القدرة على الفعل، معرفة الفعل، وجوب الفعل.

❖ إرادة الفعل: تتجلى هذه الإرادة في كون شخصية الذنب، تمتلك الإرادة للوصول إلى موضوع القيمة / الخدعة. لكون هذا الأخير مسألة شخصية بالنسبة إليه.

❖ القدرة على الفعل: في هذا المستوى، نلاحظ بأن العامل الذات / الذنب يتميز بالذكاء والحيولة. وذلك من خلال توظيفه للشفرة المزيفة. وهو ما سينعكس على المسار الحكائي في نهاية النص.

❖ وجوب الفعل: يستند إلى الفعل. لأن الأمر يعلق بمسألة لا يمكن تحملها بالنسبة للعامل الذات والمتجلية في الجوع (الغريزة).

3 - الإنجاز performance / (ويسمى كذلك فعل

الكينونة): ويشكل المرحلة النهائية في الترسيمة السردية للنص الحكائي. إن الإنجاز في التصور العاملي، عبارة عن مرحلة تحول من حالة لأخرى. تقتضي هذه العملية عاملا agent / وهو الفاعل الإجرائي sujet opérateur. تنتقل معه مما هو قيد التحقق، إلى ما هو محقق. ويهدف هذا التحقق إلى الحصول على موضوع القيمة. غير أن هذا التحقق رهين بالبنية الجدلية التي تتحكم في النموذج العاملي. بحيث نجد برنامجا سرديا مضادا يقوم به فاعل إجرائي مضاد. إن

تعفيز	قدرة	إنجاز	جزاء
فعل الفعل. علاقة مراسل. فاعل إجرائي. (إقناع - تأويل).	كينونة الفعل. علاقة فاعل إجرائي. برنامج استعمال. (مواضيع جبهة).	فعل الكينونة. علاقة فاعل. إجرائي - برنامج أساس. (مواضيع قيمية)	كينونات الكينونة. علاقة مرسل. فاعل إجرائي. (تقويم).

يتم الانتقال من عمليات عميقة ذات حمولة دلالية إلى مستوى تركيبي. إذ يتم الانتقال بين دورين. الأول عاملي والثاني تيمي. لكون استيعاب الأدوار العملية للأدوار التيمية، يؤسس حسب الباحث سعيد بنكراد¹³ المحفل التوسيطي الذي يسمح لنا بالمرور من البنيات السردية إلى البنيات الخطائية.

لقد تناولنا سابقا الصيغة البسيطة للبرنامج السردية القائمة على فعل إنجازي واحد. كما لاحظنا بأن هذه الصيغة بصفتها مفهوما إجرائيا مجردا فهي قابلة للتمطيط والتعقد بأشكال مختلفة. يرتبط بعضها بموضوعات القيمة. كما أن بعضها الآخر، يرتبط بالفاعلين الإجرائيين. وهذا ما سنعمل على تبيان من خلال ما ينعت بالمواجهة confrontation. لكونها تتأسس على فاعلين اثنين. لهما رغبة مشتركة في موضوع قيمة واحد. يرمز لها غالبا بـ: (مو). الأول ويتجلى في (فا1) على اتصال به. أما الثاني في (فا2) على علاقة انفصال. هذا العملية تدخل في علاقة مع التصور السابق المرتبط بالنموذج العاملي بوصفه نسقا.

ترتبط البنية الدلالية أساسا بالعلاقات بين شخصيات الحكاية. كما أن تناول المربع السيميائي كما حدده جريماس، سيجعلنا نتقل من العلاقات الدلالية إلى العملية التركيبية. فقد صاغ جريماس هذا المربع من خلال عمليتين¹⁴:

● عملية نفي تنهض على علاقة تضاد. ولا يمكن بمقتضاها لمحتوى دلالة معين أن يوضع إلا إذا وضع في الوقت نفسه في مقابل نقيضه.

● عملية إثبات ذات طابع اتصالي هذه المرة. توحد بين الحد الجديد وحده المفترض. وعلى هذا الأساس، فإن المربع السيميائي يتأسس على عمليات النفي والإثبات ويصور (من خلال شخصيات حكاية «عزة ومعيززة») على الشكل التالي:

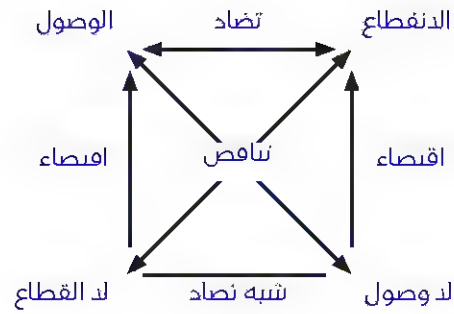
هذا الأخير، هو الذي جعل شخصية الذئب تعيش نوعا من الصراع طيلة مراحل الحكاية. لكون العوامل المعيقة (كما أشرنا في زوج المساعد والمعيق) حاضرة بشكل مكثف في الحكاية. هذه الكثافة هي التي تبعده عن كل تنظيم منذ بداية المسار الحكائي على الرغم من وجود بعض العوامل المساعدة (الشيفرة المزيفة، طلاء الأقدام). مما يجعل البرنامج السردية منذ بدايته محكوما بتطور الأحداث وتسارعها.

4 - الجزاء sanction / (كينونة الكينونة): إنه بمثابة الحكم على الإنجاز. فإذا كان المرسل هو الذي يحكم على نجاح البرنامج السردية أو فشله، فإنه (في هذا الإطار) مغيب في الحكاية. مادامت معرفة نجاح البرنامج الحكائي أمرا مفروغا منه. لكون الفاعل الإجرائي حين سعى للبحث عن موضوع القيمة (الافتراس) كان ذكيا. فكان الجزاء والتحفيز سيان. لكن ظهور الفاعل الإجرائي الثاني (العنزة)، جعل الفاعل الإجرائي الأول (شخصية الذئب) يعود إلى نقطة البداية (الصفير). حيث بدأ منفصلا عن موضوع القيمة في المقطع الأساسي من الحكاية. ويختم بالانفصال أيضا في مقطعها الختامي (بنية الانتقام). وبهذا انتهت شخصية الذئب بالاستسلام (الصراع حتى الموت). ويمكن تحديد هذه المراحل الأساسية من خلال الجدول السابق:

لكن يجب التعامل مع هذا التحول باعتباره عنصرا مبرجا بشكل سابق داخل خطاطة سردية ضمنية. إذ يشكل هذا التحول العلانقي مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها. وفق منطق ترابطي خاص. ومن هذا المنطلق، ستحدد عملية قلب المضامين كمعادلة بين العمليات والفعل¹².

2 - المكون السردية العميق :

إن الانتقال من المستوى السردية السطحي إلى المستوى العميق، يتم من خلال الفعل التركيبي. بحيث



ينبنى هذا المربع السيميائي (كما حدده جريماس) على علاقة تواصل من جهة . وعلى علاقة الانقطاع من جهة أخرى. أما العلاقة الثالثة (لا تواصل / لا انقطاع)، فتخرج عن منطق هذه العلاقة. لأن طرفيها لا تجمعهما علاقة على مستوى النص الحكائي.

- * شخصية الذنب - انقطاع - شخصية العنزة - أبناء العنزة.
- * شخصية العنزة - تواصل - أبناء العنزة .
- * شخصية أبناء العنزة - لا تواصل ولا انقطاع - الحيوانات الأخرى (لكن ينطبق عليها تحذير العنزة الأم).

يمكننا المربع السيميائي من الوقوف على البنية العميقة التي سبقت التحقق السردى للنص الحكائي. كما نستشف من خلال هذا المربع ، بأن حكاية «معزة ومعييزة» هي حكاية الشخصية (الحيوان) بامتياز (كما أشرنا سابقا). لذا فقد اشتملت هذا الحكاية على شخصيات اختلفت أهدافها ورغباتها . فعرفت علاقاتها تناقضا شديدا حتى ليشهد الصراع الحاد والقوي فيما بينها . وصل إلى درجة الصدام والاقتتال (شخصية العنزة ، شخصية الذنب) . وقد حرصت الحكاية من خلال هذه العلاقات، أن تبرز بجلاء مواقف حية ناطقة . تجسد صراع الأضداد كما تشكل ذلك المعادل الموضوعي للأبعاد الاجتماعية والمؤثرات السياسية والعقائدية والقيم الإنسانية والمثل الأخلاقية.

3 - لعبة الظاهر والكيونة:

تمكن هذه العلاقات بين شخصيات الحكاية من استنتاج مجموعة من التيمات التي تم اختزالها في أدوار تيماتية تؤديها ممثلون . كما ساهمت هذه الأدوار التيماتية في تحديد أولي لنوعية العلاقة بين الممثلين المتجلية في علاقة الرغبة . بحيث يمكن اعتمادا على مقارنة تتدرج من العام إلى الخاص ، تحديد هذه العلاقة

على مستوى التركيب السردى الذي يتحكم في المحور العمودي للنص الحكائي: العوامل باعتبارها وحدات تركيبية. تمكن وظائفها من تحدد البرنامج السردى العام في النص الحكائي. كما يمكن انطلاقا من بنية الممثلين (شخصيات الحكاية) المحددة سلفا: شخصية العنزة، شخصية الأبناء، شخصية الذنب، الوصول إلى تحديد العوامل المتحكم في النص. لكون بنية الممثلين بنية وسائطية. تنقلنا على مستوى تحليل الحكاية، من الشخصيات إلى العوامل. وذلك لأن الممثل يبني فضاء لقاء والاتصال بين البنيات الحكائية والبنيات الخطائية. فهو يؤدي دورين على الأقل: دور عاملي ودور تيماتية. لقد مكنتنا تجميع الممثلين ومقارنة الأدوار التيماتية التي يؤديونها من استنتاج نوعية العلاقة التي تربط بين الممثلين الأساسيين: شخصية العنزة وشخصية الأبناء . هذه العلاقة مبنية أساسا على مقوم دلالي هو الرغبة المشتركة (الحماية من الآخر / الذنب). إذ يرتبط كل واحد بالآخر من خلال محور يتميز بمقوم الرغبة . وبموجب هذا المقوم الأساسي ، يقوم ممثل معين بوظيفة العامل / الذات الأساسية . بمعنى حين تصبح له رغبة في تحقيق موضوع ضمن برنامج سردي داخل النص، فلا (يوجد هناك تحديد ممكن للعامل الذات دون علاقته بالموضوع والعكس أيضا صائب) ¹⁵ . غير أن الملاحظة المحورية المرتبطة بتحليل العلاقة بين الممثلين في هذه الحكاية، أن مقوم الرغبة مشترك يربط بين كل ممثل في علاقته بالآخر. وهذا النمط من العلاقة يجعلنا نستنتج أن كل واحد من الممثلين يؤدي وظيفة العامل / الذات ويحدد لنفسه موضوعا هو العامل الآخر. مما يبين أننا أمام وضعية مزدوجة. إذ يكشف التحليل عن وجود عاملين وموضوعين أو أكثر . فكل عامل بناء على علاقة الرغبة المتبادلة والمزدوجة، يمثل موضوعا بالنسبة للآخر. بمعنى أن كل واحد من العاملين هو عامل وموضوع في الوقت نفسه. وهو عامل له موضوع يرغب فيه. ويمثل في الوقت نفسه موضوعا مرغوبا فيه من قبل العامل الآخر. فالعامل شخصية الذنب يحدد لنفسه موضوعا يرغب فيه (السيطرة عليه) هو أبناء العنزة. وهذه الأخيرة (باعتبارها الوجه الآخر للعنزة)، عامل يرغب موضوع هو: شخصية الذنب (قصد الانتقام منه). إن هذه العلاقة التركيبية المزدوجة تتحدد من خلال الموضوع الذي لا يكون في البداية إلفاء تركيبيا. ولا يكتسي أهميته إلا حين يشحن دلاليا . بمعنى يكتسب قيمة

العامل الأول (العنزة الأم) لوضعيته الظاهرة (امتلاك شفرة باب البيت)، جعلته يفقد الموضوع - القيمة (الأبناء). لأن شروط امتلاكه للموضوع قد ألغيت بعد مرحلة الاكتشاف (الشفرة المزيقة). ونفس الأمر بالنسبة للعامل الثاني (الذئب). الذي أصبح في حالة انفصال عن الموضوع - القيمة لأن الشروط النهائية لحصوله عليه قد تراجعت بعد صراعه مع العامل الأول / العنزة. وفقدانه قوته وهيمنته. وهنا تنكشف حقيقة كل من العاملين (الأول / العنزة (الأم) والثاني / الذئب). وبهذا يعود كل من العامل الأول والعامل الثاني إلى الحالة الأصلية التي كانا عليها في المقطع الأول من الحكاية. وهو ما يفضي إلى قصيدة الحكاية وبعدها الرمزي¹⁶.

الخاتمة

غالباً يفضي هذا التركيب العاملي إلى بناء القصيدة المشتركة بين جل الحكايات الشعبية (استناداً إلى هذا التحليل). ذلك أن البنى الثلاث الصغرى في حكاية - عنزة ومعييزة - والوظائف المرتبطة بها والثنائية البنيوية الملازمة للحكاية الشعبية، كلها تندمج في بنية جوهرية واحدة متكاملة تعد نقطة ارتكاز بالنسبة إليها. وهي بنية الطاعة (بين العنزة الأم وأولادها). فطاعة الأبناء للأباء هي الرسالة الجوهرية التي تحملها هذه الحكاية إلى الأبناء. إذ بالطاعة يستطيع الأبناء تحاشي السقوط في المخاطر. وهكذا تقرر حكاية «عنزة ومعييزة»، درساً اختيارياً هادفاً تتضافر من خلاله بنيات التحذير والاحتياط والانتقام. وهنا تتكشف الطاقة التي تحتزنها الحكاية الشعبية في سعيها لضبط جوهر الواقع البشري المنفلت على مر العصور. كما عملت مكونات الحكاية على توليد مقومات سياقية. كونت في تركيبها، تشاكلاً دلالياً متجانساً ومنسجماً.

معينة: فالموضوع له أهمية بالنسبة للعامل أساساً من حيث هو موضوع قيمة objet de valeur. وبهذا يأخذ الموضوع أهميته انطلاقاً مما يتضمنه من قيم: فأبناء العنزة (في الحكاية) هي موضوع بالنسبة للعامل الأول (العنزة / الأم) يتضمن قيماً أساسية إليه. وهي التي حددها التحليل من خلال التيمات (الأبناء، العائلة، الاستقرار، الخ...). أما العنزة الأم، فتتضمن كموضوع بالنسبة للعامل الثاني (أبناء العنزة) مجموعة قيم حددها التحليل (الحماية، القوة، الخ...). وهي قيم ترتبط بالظاهر ولا ترتبط بالكيثونة. تبين هذه العناصر التحليلية أن النص يتمفصل وفق برنامجين سرديين. بحيث يسعى كل عامل إلى إنجاز برنامجه السردى. ويمكن صياغة هذه الوضعية التركيبية على شكل رموز تبين ازدواجية البرنامج السردى في النص الحكائي:

المقطع الأولي / الحالة الأولى (بنية التحذير حسب تقطيع النص الحكائي):

(ع1 ∩ ع2) = ع1 = العنزة (الأم)، ع2 = ع1 ∩ ع2 = ع1 كموضوع ل: ع1 (ع2 ∩ ع1) = ع2 = أولاد العنزة، ع1 = ع1 كموضوع ل: ع1 يمكن القول إننا أمام قول سردي يقدم الحالة الأولى التي توجد عليها البنية التركيبية في المقطع الأولي من الحكاية. فالمقطع الأول يبين وجود عاملين، كل واحد يحدد لنفسه على محور الرغبة. موضوع - قيمة يريد الوصول إليه وهو - الحماية من الغير-. وفي الوقت نفسه، يظل كل عامل من العاملين، في انفصال عن الرغبة المرتبة بالعامل السلبي (الذئب). غير أن علاقة الرغبة المتحركة في المسار الحكائي في المقطع الأول / الحالة الأولى، ستؤدي إلى حالة مغايرة في المقطع الموالي (مقطع الانتقام). سيؤدي هذا التحول من الظاهر إلى الكيثونة على المستوى التركيبي، إلى تحول من حالة الاتصال مع الموضوع - القيمة (أولاد العنزة) إلى انفصال بالنسبة للعاملين. ذلك أن فقدان

الصفحة: 59.

3 - Greimas, Du sens II, éd. seul, paris, 1983, p. 137.

4 - بنكراد (سعيد)، السيميائيات السردية / منشورات الزمن (الرباط)، الطبعة الأولى، الصفحة: 93.

5 - C. Bremond, Introduction à L'analyse Structurale des Récits, (in Communications 8,

المراجع

- 1 - القاضي (محمد)، الشكلائية وأثرها في الدراسات السردية، مجلة: المجلة العربية للثقافة، العدد 32، مارس، 1997، الصفحة: 178.
- 2 - العابد (عبد المجيد)، مباحث في السيميائيات، الطبعة الأولى، دار القرويين، الدار البيضاء (المغرب)، 2008.



قراءة في أوزان القصيدة الشعبية

أ. علي بولنوار - كاتب من الجزائر

عرف الإنسان الشعر بواسطة اللغة، وكما عرف الشعر اهتدى إلى الموسيقى لأنه «لا يوجد شعر بدون موسيقى يتجلى فيها جوهره وجوّه الرّآخر بالنغم. موسيقى تؤثر في أعصاب السامعين ومشاعرهم بقواها الخفية التي تشبه قوى السّحر، قوى تنشر في نفوسهم موجات من الانفعال، يحسون بتناغمهم معها، وكأنما تعيد فيهم نسقا كان قد اضطرب واختل نظامه»⁽¹⁾. فالمرء ومنذ الساعات الأولى ليوميه في صراع مع الحياة، وفي اشتباك حاد مع متطلباتها. لذلك فهو يحتاج بين الفينة والأخرى إلى ما يساعده على مواجهة المشاكل.

من اختصاص الموسيقى والعروض على السواء «في أية لغة كانت تلك الأقاويل وفي أي طائفة كانت الموسيقى»⁶.

وما ينتج عن هذا أن الشعر باعتباره نشاطاً تخيلياً يحقق الأثر التخييلية بمساعدة الوزن وذلك بفضل إيقاعه، بمعنى أن السلوك الانفعالي الذي يصيب المتلقي عند تلقيه الشعر ليس سببه الإثارة التخييلية فحسب، وبما أن الأمر كذلك فإن الشاعر يحقق محركاته عن طريق الوزن كما يحققها عن طريق التخييل. وهذه في الواقع دلالة على علاقة التداخل الكبيرة بين الشعر والموسيقى، هذه العلاقة التي تظهر بشكل أعمق من خلال حديث الفارابي عن الأقاويل الشعرية، إذ يجب «أن تكون إيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاءها في كل إيقاع سلايات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل وزن ترتيباً محدوداً، وأن يكون ترتيبها في كل جزء هو ترتيبها في الآخر، فإن بهذا تصير أجزاءها متساوية في زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً»⁷. يفهم من هذا النص أن الوزن الشعري يتكوّن من خلال تعاقب الأسباب والأوتاد المحدودة العدد والتي ينبغي أن تكون متساوية ومرتبّة، بحيث تتساوى تلك الأجزاء وأزمنة النطق بها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن العدد المحدود للأسباب والأوتاد والتساوي والترتيب يوحي بأن الفارابي يركّز على عامل الزمن للوزن الشعري، وبما أن الشعر ما هو في الأصل إلا مجموعة أحرف في طبيعتها متحركة وساكنة، تتعاقب هذه وتكوّن الأسباب والأوتاد، والأسباب والأوتاد بدورها تتعاقب فتتكوّن منها التفاعيل أو أجزاء القصيدة. والديناميكية نفسها تتكوّن الموسيقى، فالألحان تتكوّن من الأصوات، تتناغم هذه تبعاً للحدة والثقل، فتشكل الأسباب الأولى والثواني إلى أن تكوّن الجملة الموسيقية، ولهذا تكون «الألحان بمنزلة القصيدة والشعر، فإن الحروف أول الأشياء التي منها تلتئم ثم الأسباب والأوتاد ثم المركبة عن الأوتاد والأسباب ثم أجزاء المصارع ثم البيت وكذلك الألحان، فإن التي منها تأتلف منها ما هو أول ومنها ما هو ثوان إلى أن ينتهي إلى الأشياء التي هي من اللحن بمنزلة البيت من القصيدة، والتي منزلتها من الألحان بمنزلة الحروف من الأشعار هي النغم، وأعني بالنغم الأصوات المختلفة في الحدة والثقل التي يتخيل كأنها ممتدة»⁸. فالعامل المشترك بين الفنين يتحدّد في تلك النقلة المنتظمة من الحركة إلى السكون، تكون

ودون شك فإن الشعر واحد من تلك الأشياء التي تعيننا فهو «يعيد لنا النظام الطبيعي لمشاعرنا وأحاسيسنا بما يحدث فيها من التساوق الموسيقي الذي ينشره فينا مادياً ومعنوياً، وبما يتيح لها من التلحين المطرب الذي تلتحم معه، بل الذي تتألف مع رثائه وإيقاعاته، وكأنما أعيد لها بنائها الفطري السليم، وبذلك كانت موسيقى الشعر تشبع فينا حاجات عميقة إذ تعيد إلى الأوتار المشوشة في قيثاره حياتنا الوجدانية نسقها الطبيعي»⁹. ومن أجل ذلك اتخذها الإنسان العربي رفيقة شعره فلقد تنبّه إلى هذه الأهمية منذ العصر الجاهلي عندما اقترن شعره بإيقاع خطوات الإبل، وبخاصة إيقاع بحر الرجز الذي كان العرب ينشدونه في أثناء حدائهم للإبل، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات، وقع أخفاف الإبل على بساط الصحراء الواسع.

بعد ذلك ومع تطور الذهنية العربية، ذهب نفر من الدارسين يبحثون في حقيقة العلاقة بين الشعر والموسيقى، ومن بينهم أبو نصر الفارابي الذي امتازت كتاباته بالجديّة والعمق. فلقد سعى إلى التقريب بين الفنين ويظهر ذلك بوضوح عند قوله «فالألحان إذا إنما تقرر أكثر ذلك بالأقاويل التي ينحى بها هذه الأشياء، وهي المخصوصة عندنا باسم الأقاويل الشعرية»³. فالفارابي إذ ذهب هذا المذهب، فلأنه كان يدرك تماماً مدى أهمية الموسيقى بالنسبة للشعر، وليس أدلّ على ذلك ما رواه هو نفسه عن علقمة بن عبدة - أحد شعراء الجاهلية وكان معاصراً لإمرئ القيس - عندما سار إلى أحد أمراء غسان وهو الحارث بن أبي شمر يسأله حاجة «فلم يصغ لقوله حتى لحن شعره وغنى به بين يديه فقضى حينئذ حاجته»⁴.

فهذه الحادثة تعطينا الوجه الصحيح لطبيعة العلاقة بين الشعر والموسيقى، وتبيّن لنا مدى ارتباطهما ببعض، فالسامع يكون أكثر إصغاءً للأقاويل التي تقررّن بالموسيقى، والشعر دون الموسيقى يظل ناقصاً، فيها يكسب كماله وتمامه، ف«أفعال الأقاويل الشعرية (متى) قرنت بها (يقصد الألحان) كانت أفعالها أتم. ولذلك تصير أفعال الأقاويل الشعرية أكمل وأجرى أن ينال بها المقصود نبلاً أسرع»⁵.

ولكي يعمق الفارابي نظريته في الموضوع رأى بأن دراسة تنوع الأقاويل الشعرية - من جهة الوزن -

في الشعر على مستوى الحروف ذوات الفواصل، وفي الموسيقى على النغم ذوات الفواصل.

بعد هذا يمكن القول بأن حديث الفارابي عن الوزن الشعري، إنما هو في الوقت ذاته حديث عن الإيقاع الموسيقي والنغم، بل ويعبر عن هذا صراحة عندما يقول: «والأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفاصل إنما تحدث بوقفات تامة، ذلك أن ما يمكن أن يكون بحروف ساكنة فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تنتهي أبدا إلى ساكن، فإذا نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذوات فواصل ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذوات فواصل»⁽⁹⁾. ومعنى هذا أن الأساس في الوزن الشعري والإيقاع الموسيقي واحد، أي أن الحركة المنتظمة في الوزن الشعري هي نفسها الحركة المنتظمة في الإيقاع الموسيقي، ففي الأولى حروف وفي الثانية نغم، وبهذا تكون الحروف في الشعر مقابلة للنغم في الموسيقى. والواقع أن حديث فيلسوفنا في الموضوع طويل نكتفي بما أشرنا إليه.

وفي النقد الحديث نجد صدى هذه الفكرة عند العديد من الباحثين، من بينهم الدكتور طه حسين الذي يقول بأن «الركن الثالث الذي لابد للكلام أن يستوفيه ليكون شعرا هو الوزن»⁽¹⁰⁾. ويؤكد إبراهيم الحايي الفكرة ذاتها قائلا: «ونحن ما زلنا نؤكد أن الوزن والقافية هما الأساسان الفتيان الثابتان في الشعر العربي قديمه وحديثه، وهما السمتان المميزتان للشعر مهما اختلفت الأزمان والعصور»⁽¹¹⁾.

وما تنبغي الإشارة إليه، أن الإهتمام بالوزن لم يكن مدار اهتمام النقاد العرب فحسب بل إننا نجد صدى ذلك في النقد الأجنبي الحديث، من ذلك ما ذهب إليه ريتشاردز عندما يقول بأن: «الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث إنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضا يكاد يصبح التحديد كاملا. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه»⁽¹²⁾. ولقد ذهب كولردج المذهب نفسه ورأى بأن الشعر دون الوزن يعد ناقصا معيبا لا

روح فيه⁽¹³⁾. وغير بعيد عن هذا أكد الشعراء الألمان على أهمية كل من الوزن والقافية، ورأوا بأنهما ركنان أساسيان لا غنى عنهما في تسمية الكلام شعرا⁽¹⁴⁾.

هذه إذا نظرة بسيطة عن دور الوزن وعن أهميته في الشعر المعرب، فماذا عن القصيدة الشعبية؟

القاعدة الثابتة والتي لا نجد لها مخالفا تفيد بأن «الشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه موزونا..»⁽¹⁵⁾. فكل فن ومهما كان نوعه لابد وأن تكون له مجموعة ضوابط يقوم عليها ولا ينبغي للفنان أن يجحد عنها - إلا في حالات التجديد - وإلا أصبح الأمر عبارة عن فوضى. ومع ذلك فإن هذه القاعدة ظلت شائعة على المستوى النظري دون أن تلامس أرض الواقع بالنسبة للقصيدة الشعبية، فهي ومنذ المحاولات الأولى ظلت أشعارا دون أوزان ثابتة مضبوطة تعرف بها، مع أنها بالضرورة ينبغي أن تقوم على أوزان، ويبدو أن السر في ذلك يعود إلى «أن القصيدة الشعبية، لم يكن لها الحظ الذي كان للقصيدة المدرسية (الرسمية) بالنسبة لفحص أوزانها، ذلك لأن الاهتمامات المبكرة التي أولاها أصحابها لهذه القصيدة لم تكن شاملة، كما لم تكن مركزة بالنسبة للمستوى المطلوب..»⁽¹⁶⁾. والجدير بالذكر أن المحاولات القديمة انتهت أصحابها فيها إلى جملة من النتائج: منها أن صاحب دار الطراز في عمل الموشح قد سعى إلى ضبط الأوزان العروضية وفق البحور الخليلية المعروفة مدعي أنها منها⁽¹⁷⁾. وهناك من رأى بأن هذا اللون من الأشعار غير خاضع للأوزان⁽¹⁸⁾.

أما في الدراسات الحديثة والمعاصرة، فلقد ذهب الباحثون مذاهب مختلفة اتسمت بالجدية والموضوعية في كثير من الأحيان، فمنهم من راح يعدد أشكال القصيدة الشعبية دون أن يقدم دراسة في أوزانها، ومنهم من أبعد الأوزان نهائيا عن هذا الشعر. وطائفة ثالثة ترى إمكانية الانسجام بين البحور الخليلية والأشعار الشعبية، أما الطائفة الرابعة فلقد ذهب أصحابها يقترحون أوزانا خاصة بالقصيدة الشعبية.

ممن يمثلون الطائفة الأولى نذكر محي الدين خريف صاحب كتاب «الشعر الشعبي التونسي أوزانه وأنواعه» الذي راح يتساءل عن إمكانية تطبيق البحور الخليلية بتفعيلاتها على أوزان الشعر الشعبي، ودون أن يكلف نفسه عناء البحث اكتفى بإجابة محمد المرزوقي الذي يقول: «إن هذه البحور الخليلية لا

أن الأمر كذلك، فعلى أي قاعدة استند لضبط الموازين التي حصرها سابقا؟^{٢١}

خلاصة القول فإن محي الدين خريف قد ذهب يعدد لنا أشكال القصيدة الشعبية ولم يقترح لها بحورا ولا تفعيلات، والأوزان التي تحدث عنها إنما هي مجرد أسماء لفروع القصيدة الشعبية التونسية. ومن جهة أخرى، فإننا نشم من مجمل آرائه أنه جاء ليعيد ما سبق أن ذكره أستاذه المرزوقي، وبذلك فهو يعيد آراء ولا يخلقها، الأمر الذي أضعف الدراسة وأكسبها السطحية والتناقض، بدلا من الانطلاق والاختراق.

الأمر ذاته نلمسه عند باحث آخر، وهو عبد العزيز المقالح، الذي تميزت محاولته بأنها جافة ولم تحمل أي جديد يعتد به. فهو لم يسع لإنشاء بحور على غرار ما فعل الخليل بن أحمد الفراهيدي، بل اكتفى بالإشارة إلى أشكال القصيدة العامية اليمينية التي يحددها بثلاثة أنواع وهي المبيت، الموشح والقصيد^{٢٣}. أما عن الأوزان والتفعيلات فلم يحدثنا. وبالجمله فإنه وكما يقول العربي دحو «لم يخرج عن القول بأن أوزان هذه الأشعار لم تضبط، وأن الشاعر الشعبي ينوعها حسب حياته، أو حسب مقتضى المقام، مضيفا إلى ذلك اللحن الذي هو أساس هذه القصائد، أو هو المعتد به في غالبيتها، وهو هنا يعيد آراء (ابن سينا) و(ابن بسام) و(إحسان عباس) وغير هؤلاء...»^{٢٤}.

أما الطائفة الثانية والتي تقول بعدم صلاحية الأوزان والبحور الخيلية في القصيدة الشعبية فقد مثلتها مجموعة من الباحثين الذين يشهد لهم بالجدية والموضوعية، نذكر منهم التلي بن الشيخ الذي سجل إيقاعه في هذا الموضوع معلنا عن عدم توفر أوزان الخليل في القصيدة الشعبية الجزائرية^{٢٥}. وهي النتيجة ذاتها التي توصل إليها عبد الله الركيبي^{٢٦}. ولم ينفها العربي دحو عندما يقول بأن «متابعة هذه الأشعار - ويعني الأشعار الشعبية - عن طريق بحور الخليل ضرب من التخي على هذه النصوص، وإقحام لها فيما لم تخلق له أصلا»^{٢٧}.

على النقيض من هذا نجد أنصار الطائفة الثالثة وقد ذهبوا للقول بإمكان تطبيق البحور الخيلية على القصيدة الشعبية، نذكر منهم محمد عبده غانم صاحب كتاب «شعر الغناء الصناعي» فلقد انتهى هذا الباحث إلى حقيقة مفادها أن «من الستة عشر بحرا المعروفة في عروض الشعر الفصيح تلعب أربعة عشر بحرا دورها في الشعر الحميني

يمكن أن تنطبق على الشعر الشعبي وهذا راجع للبناء الخاص بهذه البحور التي تشتمل على أسباب وأوتاد وفواصل، أي حركة وسكون أو حركتان وسكون، أو ثلاث حركات وسكون، أما اللهجة التونسية الدارجة فلا تشتمل إلا على الأسباب والأوتاد فقط، وتختلف لهجة الحواضر عن لهجة البوادي ففي لهجة الحاضرة لا يوجد فقط سوى السبب أي الحركة والسكون أما في لهجة البادية خصوصا بعض قبائل الجنوب فنعثر كثيرا على الأوتاد... ولوحاولنا اختراع تفعيلات خاصة بهذا الشعر لما أمكن أبدا الرجوع به إلى أوزان الفصيح بل نعثر على موازين خاصة وهذا غير ممكن والممكن هو ضبط موازينه بواسطة الإيقاع الموسيقي»^{٢٩}. بعد ذلك يرى أنه لا مانع في وجود «الشبه ولو من بعيد بين أشكال الفصيح وأشكال الشعر الشعبي كما نجد ذلك في وزن المسدس في الشعر الشعبي ووزن المتقارب في الشعر الفصيح، وكذلك القسميم المثنى فهو عبارة عن قصيد يتركب من أبيات تختتم بقافية موحدة كالقصيد الفصيح وإن وُحِدَتْ فيه قافية الشطر الأول»^{٢٠}.

وبدلا من أن يشير إلى البحور والتفعيلات راح يعدد فروع الشعر الشعبي الأصلية وهي أربعة: القسميم الموقوف، المسدس، الملزومة. بعد ذلك يقول إن أوزان هذه الفروع متعددة، وأن تسميتها تعود للشخص أو القبيلة التي صدر عنها هذا النوع من الإيقاع. ثم يذكر موازين القسميم مع إعطائه نماذج لكل نوع، والموازين هي: المغراوي، العوارم، العرضاوي، الحمروني، المحدور، الروشن، فارس وترأس، العروبي.

أما موازين الموقوف فهي: المربع الكامل، المربع المقطوف، المبطوح. وموازين المسدس هي: المبطوح، المضموم، السعداوي، الروشن.

وأخيرا موازين الملزومة وهي: العرضاوي، العيدودي، العيدودي المقلوب، القعمازي، السعداوي المطرود، المشطور، الروشن، المستف، الحمروني، الزندالي، المدور^{٢١}.

وفي الأخير يقول بأن «مرجعنا في إحصاء هذه الأوزان وضبطها كتاب خليل هذا الفن الأستاذ الذي تلقينا عليه أصوله المرحوم محمد المرزوقي هذا مع الملاحظة بأن ضبط أوزان الشعر الشعبي أمر من الاستحالة بمكان وذلك لعدم وجود القاعدة المضبوطة ثم خضوعها أولا وأخيرا للإيقاع»^{٢٢}. وبما



اختارها بنفسه، فلقد تبين لدحو أن تلك التفعيلات لا توافق الأبيات المنتخبة، وقدم أكثر من مثال على ذلك، فمثلا يرى أحمد الطاهر بأن تفعيلات البيت الآتي :

والشفر يكسر بالخزرة توالى

يا عذابي نينه نينه

هي :فاعيلاتن فاعيلاتن فعلن فاعلاتن فاعيلاتن لكن العربي دحو⁽³⁰⁾. بعد أن يقطع البيت يرى بأن التفعيلات هي إلى المتدارك أقرب منها إلى تفعيلة الخفيف «فاعلاتن» ويمكن أن تصير التفعيلات على النحو التالي :

فعلن فعلن فعلن فاعلاتن فاعلاتن فعلن فعلن

لقد تتبع كل الأبيات المقترحة في الدراسة ووجدتها ممكنة التغيير، الأمر الذي جعله ينتهي للقول بأن «الأوزان التي اقترحها لا يمكن أن نقول إنها خاضعة للتفعيلات التي وضعها لها أبدا»⁽³¹⁾.

هذه إذاً آراء بعض الباحثين في الموضوع، وقد تباينت في مجملها كما رأينا فلم تتفق على رأي واحد وتضبط بذلك أوزان الشعر الشعبي.

بقي أن نقول بما أن لكل شيء نظاما، وأن الشعر فن لا يقوم على الفوضى، فإني أرى ضرورة أن تكون الأشعار

المستعمل في الغناء الصنعاني وكما يظهر من تشطير أوزان القصائد الحمينية التي يبلغ عددها 103 فإن 70 من هذه القصائد يمكن توزيعها على هذه الأبحر⁽²⁸⁾. وهذه النتيجة جعلت من الشعر الشعبي اليميني أو الحميني لونا متميِّزا. وفي هذا المعنى يقول العربي دحو «وبهذا يكون الحميني اليميني متفردا متميِّزا عن (ملحوننا) في الجزائر الذي لا يأخذ هذه الأوزان قاعدة له في نظمه»⁽²⁹⁾.

بعد هذه الجولة نجد أنفسنا مدفوعين للتساؤل: هل ينبغي أن توافق الأشعار الشعبية بحور الخليل لنقول بوجود الأوزان فيها؟ فلماذا لا نسعى لاقتراح أوزان خاصة بهذا الفن؟ يبدو أن أنصار الطائفة الرابعة قد تبَنوا الفكرة وسعوا إلى تحقيقها معتمدين في ذلك على مجموعة من النماذج الشعرية الشعبية التي وافقت أجزاءها بعض التفعيلات العروضية المعروفة عند الخليل. ممن مثلوا هذه الطائفة أحمد طاهر صاحب كتاب «الشعر الملاحون الجزائري، إيقاعه وبحوره وأشكاله» وقد اقترح فيه سبعة بحور للملاحون وهي: العتيق، المتوازن، المترادف، المتوسط، المتعاقب، الممدود، المبسوط. لكن الفكرة هاته لم تلق ترحيبا لدى جمهور الباحثين في الموضوع، فهذا الدكتور العربي دحو لا يرى في هذه المحاولة جدوى وذلك بعد أن حاول تطبيق ما اقترح أحمد الطاهر من تفعيلات على النماذج الشعرية التي

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/00/0/0/

00/0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

-

0/0/0/0/0/0/00//0/00/0/

00/0/0/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0//0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/0/00//0/0/0/0/

كما هو واضح فإن عدد الحركات قد تساوت في جميع الأبيات مع اختلاف بسيط في عدد السواكن. وما هو ملاحظ أيضاً نظام الحركة والسكون في كل شطر، ففي القصيدة كلها تقع على النظام نفسه لكل شطر من البيت. الشطر الأول - لكل بيت - يبدأ بحركة ثم سكون، وهو ما يسمى بالسبب الخفيف، كذلك الأمر بالنسبة لنهايتها، بحيث ينتهي بحركة فسكون، أي سبب خفيف آخر.

الشطر الثاني يبدأ بسبب خفيف، وينتهي بحركة وسكونين، وهكذا الحال مع كل أبيات القصيدة، ودون شك فإن هذا النظام الدقيق لا يمكن أن يكون وليد الصدفة، بل هو نتاج وعي وثقافة.

أما فيما يخص التفعيلات، فيمكن أن نجد من التفعيلات الخيلية ما يوافق الحركات والسكنات التي نتجت عن التقطيع السابق، كتفعيلة «فعلن» و«فعلاتن» وهما من البحرين الرمل والمتدارك. ومع ذلك فإني لا أميل أن تكون أوزان القصيدة الشعبية تابعة للتفعيلات الخيلية ولا لبحوره، فلماذا لا يكون لها استقلال خاص تفرضه قواعد خاصة ! .

في ضوء المعطيات السابقة يمكن أن نتجرأ ونقترح نظاماً عروضياً خاصاً بالقصيدة الشعبية فنسمي القصائد التي من هذا الوزن، أي ذات الحركات العشر - في كل شطر - بقصائد البحر العشاري كما نقترح نظام تفعيلات خاص وهو كالتالي:

«فعل فعل مفعّل فعل فعل مفعّل».

على ألا نأخذ بالسواكن، ومعروف أن اللهجة العامية يغلب عليها السكون ولا ينتظم. لذلك نبقى على

الشعبية خاضعة لأوزان معينة، ومن هذه الفكرة انطلقت ورحلت أبحاث حتى التقيت بأحد الشعراء الشعبيين الذي أكد لي ضرورة وجود الأوزان، وبعد مناقشة طويلة معه تبين أن النظام الوزني عند بعض الشعراء ينحصر في عدد الحركات، فهؤلاء يلتزمون بعدد معين من الحركات في جميع أبيات القصيدة مع مراعاة التساوي بين شطري البيت، بل ولقد ذهب البعض إلى تسمية الأوزان بعدد ما وجد من حركات في الشطر الواحد، فنقول مثلاً: «العشاري» إذا حوى كل شطر من البيت على عشر حركات ودون أن تراعى السواكن، وحتى أتأكد من صحة النظرية رحت أطبق القاعدة على نماذج شعرية عديدة، مراعيًا بدايات القصائد ونهاياتها، وكذلك التنويع في الأغراض.

من الشعراء الذين شملتهم الدراسة ابن النوي عبد القادر الذي يظهر عنده وزن «العشاري» بشكل كبير، ومن بين أشعاره نأخذ قصيدته التي بعنوان «أحكيلي يا حاج» وهي في تسعة وثلاثين بيتاً، يقول في أبياتها الأولى:

أحكيلي يا حاج حجك أكرحج

واحكيلي تاريخ حجك سبع اسنين

جيهادك صحبا لعالم منورج

تاريخك يملئ خزائن ودواوين

لا تحكي اعلى الجايه، واللي تنتج

أحكيلي ما صار في عهد الحرين

إلى أن يقول في آخر القصيدة :

الحاج السعيد يحكي ايبرج

شايه عل لي شافها ثابت ورزين

يحكيلي ونحس رومي تنتفج

ونشوق للي أجرى في ذاك الحين

فكرني وبقيت نمشي ونموج

غايظني جحود جاحد فضل آخرين

ينتج بعد التقطيع ما يلي من حركات وسواكن :

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

الحركات وتأخذها كأساس لتشكيل التفعيلات، وحتى تتأكد هذه النظرة نورد نماذج أخرى، ودائماً مع الشاعر ابن النوي عبد القادر. ففي قصيدة له بعنوان «وكر اجدودي» وهي في سبعين بيتاً، يقول :

يا لحجل شق المقاسم صبري طال

والمقصاد ابعيد يتعب جوابو

وكر اجدودي عاد من بعدوينيال

ضاق الخاطر طال عنوتعزابو

هزتي لشواق دونو فكري عال

شاتي نوصل ليه ونمس اترابو

إلى أن يقول :

عارف روجي كي انفكرواش انال

والقلب إذا تاه ما يقيد اعتابو

هي دنيا راحله تمشي لز

والمسعود اللي نال منها منابو

ما باقي لا كان وجهو ذا الجلال

خالق كل شيء امقدر نصابو

بعد التقطيع يظهر الشكل الآتي:

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/00/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

-

00/0/00/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0//00/0/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0//0/0/00/0/0/00/0/

0//0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0//0/0/00//0/0/0/

ما هو ملاحظ أن الشطر الأول من كل بيت يبدأ بمتحرك فساكن، وينتهي بمتحرك وساكنين، أما الشطر الثاني فيبدأ بمتحرك فساكن وينتهي بمتحرك وساكن، على العكس من القصيدة الأولى التي انتهى شطرها الأول بمتحرك فساكن ثم في الثاني بمتحرك فساكنين وهذا النظام نجده يعم جميع أبيات القصيدة، وإذا كانت الأشطر قد شهدت بعض الاختلاف فإن الأساس بقي هو نفسه، ونعني عدد الحركات التي تساوت في كل الأبيات. وهذا يعني أن البحر هو نفسه، العشاري، وكذلك التفعيلات :

«فعل فعل مفعّل فعل فعل مفعّل».

فأن يلتزم شاعر النظام نفسه في سبعين بيتاً أمر لا يمكن رده إلى الصدفة، وحتى يتأكد لنا هذا وبشكل قوي نورد المزيد من النماذج، ففي قصيدة له بعنوان «السلم في العالم» وهي في ثمانية وأربعين بيتاً نجده يتبع النظام ذاته، يقول في مطلعها :

بكاني حال العرب والمسلمين

والقدس اللي فيه ضاعت لا مانا

لمن نشكو ضرنا ودوانا

وينهول الفتنه في اعدونا ناسانا

كل يوم اشقاق بين الشقيقين

وعدوهم فرحان ويدومليانا

إلى أن يقول في آخرها :

شعبك لم الصف وحلف باليمين

حقك يرجع ليك ويزيد اشتانا

شق اطريقو سار مرفوع الجبين

وصية الشهيد بها وصانا

تعلّى فيك اعلامنا لو بعد اسنين

حول القدس اتخلد وشهدان

التقطيع:

00//0/0/0//000/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/00/0/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

التقطيع:

00/0//0/0/0/0/00//0/

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

-

0/0//0/0/00/0/0/0/0/

00//0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/00//0/0/0/

00//00/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0//00//00/0//

-

00/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

0//0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0///0/0/0/00/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

البحر: العشاري:

0/0/0/0/0/00/0/0//0/

التفعيلات: «فعل فعل مفعول فعل فعل مفعول».

00/0/0/0/0/00/0/00//0/

ماهو ملاحظ هنا وجود وتد مجموع (0//)

0/0/0///00/0/0/0/0/

حركاتان فسكون، وكذلك فاصلة صغرى (0//)

00/0/0/0//0/0/0/0/0/

ثلاث حركات فسكون. ونشير إلى أن الشيء الذي

يجعل الأسباب والأوتاد وكذا الفواصل تظهر وتختفي

هو تغير السواكن بالزيادة أو النقصان. أما الأساس-

ونعني به الحركات - فتأبث لايتغير.

البحر: العشاري

التفعيلات: «فعل فعل مفعول فعل فعل مفعول».

رابع قصيدة للشاعر ابن النوي بعنوان «ثورة

لحرار» وهي في ستة وسبعين بيتاً، مطلعها:

القصيدة الخامسة بعنوان «يا نجاة» وهي تتكوّن
من تسعين بيتاً يقول في مطلعها:

كنت انقول أشعار فارس متدرب

الله لا فصيح بكلمو يجهر

ومقامي معروف عند القولا

يحكي لي تاريخ من ثورة لحرار

كان الشعر أزوري ويحي واهب

يحكي لي ويعيد لي قصه وخبر

طيرو حايما تكدو تعطلا

يروى عطش الشوق ويرد لجمار

كنت انقول اشعار ونصور لعجب

يقرا لي كتاب مشروح امفسر

وفقدت التعبير في ذا المقللا

يطفالي مشعال في ذاي زمهار

إلى أن يقول في نهايتها:

إلى أن يقول في آخرها:

اعلمي بطريقها من ثم اقرب

تاريخه منقوش في الصخر

سافرتي في الليل وحدك هلالا

أمورو كتاب مفتوح كلش بالتفسير

فتحت ليك اقصورها والخاطر هب

معجزات الله كي يشقي تظهر

والجنة مفتاحها بالبسملا

معجزات اشهدا في كل اقطار

يجمعنا فيها المقام الطيب

أرحم يا ربى الشهدا وأنصر

بجاه الشفيع مولى الرسلا

واحفظ ما خلا وبجاه المختار

التقطيع:

0//0/0/0/00/0/00/0/00/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0//0/0/0/00/0/00/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0//0/0/0/0/0/0/0/

-

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0//00/0/00/0/0/

0/0/0//0/0/00/0//0/0/

0/0/0/00//00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00//0/00//

البحر: العشاري:

التفعيلات: «فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

القصيدة الأخيرة التي نوردها للشاعر ابن النوي في الاجتماعيات وهي بعنوان: «خلينا في حالنا يقول:

قالتي تتزوج واندرويدار

ابنية باريز تربية افرانس

تتايا معروف عربي دمك حار

واناروميا تقدم وافانس

قلتلها يا غالبا ذا عيب أوعار

من يعرف تقليدنا يبقى دايس

إلى أن يقول في نهايتها:

برامحيطم كي اعبادوية التقحار

ما ياتيه اربيع ما يعرف مارس

خلينا في حالنا حال استقرار

سوقو بعد اسنين كي سوقو يامس

يخي قتللك في الشاو هذا عيب أوعار

من يعرف تاويلنا يبقى دايس

التقطيع:

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/00/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/00/0/

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

00/0/00/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

-

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

00/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

00/00/00/0//00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

البحر: العشاري:

«التفعيلات: فَعْلَ فَعْلَ مَفْعُلْ قَعْل فَعْل مَفْعُل».

بعد هذا التشكيل من النماذج الشعرية ذات الأغراض المختلفة، يتضح أن النظام العروضي -الوزن والتفعيلات- الذي اختاره الشاعر لم يكن وليد الصدفة أو البخت، بل كان نتاج وعي يوحى بنضج تام لهذا النوع من الفن الشعري، من أنه ليس مجرد كلمات متراسة تجانست وتلاحمت بل عملية معقدة ومنظمة في الوقت ذاته، والشاهد على ذلك أن الموسيقى العروضية لم تتغير- في الحركات وتكاد تكون كذلك في السواكن- في جميع القصائد التي قصدت أن تكون لشاعر واحد، حتى يتبين من أنه كان يتبع نظاما ثابتا.

وحتى لا يكون هذا النظام خاصا بشاعر دون غيره سأورد مجموعة قصائد لشعراء آخرين من البحر والتفعيلات نفسيهما.

من أشعار الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار نأخذ قصيدته التي يرثي فيها الرئيس الراحل محمد بوضياف، وهي في ستة وعشرين بيتا، يقول في مطلعها:

يا حصره اعليك يا بطل الهجوم

صديت أخليت ناسك حيرانا

هذا المروح ما ابقى بعد قدوم

مروح عازم جا وادع واجفانا

الله لا لي نايحة، تفجي لهموم

واتمجد لفعال تصرخ بحنانا

إلى أن يقول :

يا محمد بوضياف الرب ادوم

سبحانولا حد غير مولانا

يا محمد بوضياف ارقد بالنوم

في شعبك ما زال قوة وارزانا

الخط اللي رسمويعي متموم

موتك كنا غافلين أو صحانا

التقطيع :

00//0/0/0/00/0/00/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/00/0/

00//0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

-

00//0/0/00/00/0/0//0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/0/00/00/0/0//0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/00/00/0/0/0/0/

البحر العشاري

«التفعيلات :فعل فعلُ فعل فعل مفعل».

ومع ذلك فإننا نجد الشاعر عبد الحفيظ لا يلتزم بهذا النظام الوزني في بعض قصائده ، من ذلك قصيدته التي بعنوان «بيت العرب» يقول في مطلعها:

دهشني شمل العرب ما ياتلم

مهما داروما يفيدش تلماد

ما نفعتش الجامع، ما ينفع دم

اللغة والعادات فيه، تتم ما قاد

ما فادش رسول بالصدق اتكلم

حتى امن القرآن هجروه أو حاد

إلى أن يقول :

الشاعر جزائري عربي فالدم

أرض الثورة فجرت فيه، انشاد

والشعب الجزائري كامل مهتم

وذا ضاق الحال ساهل تجناد

ذا عبد الغفار فالشعر انظم

معذره لكان قصر تقصا

التقطيع :

0/0/0/0/0//0/0/0/0//

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/00/00/0/0///0/

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

-

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/00/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0//

0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00//0//0/

كما هو واضح فإن الشاعر لم يلتزم بنظام الحركات العشر في كل شطر وهذا ما يسمى في القاعدة العروضية بالزحافات والعلل، وفي هذه الحال أوجب اقتراح تفعيلات تتماشى مع البحر العشاري في



التقطيع :

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/0/00//0/00/0/

0/0//0//00//0/0/0/

00//0//00/0/0/00/0//

0/0/0/0/0/0/0/0//0/

00//0//0/0/0//0/0/

يظهر بعد التقطيع بأن الشاعر التزم البحر
العشاري ولم يخرج عن التفعيلات الأصلية :

«فعل فعل مفعول فعل فعل مفعول».

تماما كما هو الأمر في قصيدته التي يقول فيها :

يا أخي فلاق جوابك جانا

واقربناه أقدانا ببعض أخبار

الحمد لله ربي لقانا

وتلقينا بامثالكم رجال أخبار

أسمحلي يا أخيه ما فرطنا

عن رد الجواب تقدم الأعذار

ضوء هذه التغيرات، فتنحول تفعيلة «مفعول» إلى
«مُتَفَعِّل»، فيصبح الوزن كالتالي:

«فعل فعل مُتَفَعِّل فعل فعل مفعول».

أما إذا نقصت الحركات وأصبحت تسعا، فتنحول
التفعيلة من «مفعول» إلى «فعل» وفي ضوء هذا تكون
تفعيلات الأبيات الثلاثة الأخيرة على الشكل التالي :

فعل فعل مفعول فعل فعل مفعول

فعل فعل مفعول فعل فعل مفعول

فعل فعل فعل فعل مفعول

الشاعر الآخر الذي نلمس عنده التزاما بحركات
موحدة أحميذة فضيلي، الذي يقول في قصيدة له
بعنوان «أول ماي»:

بسم الله بيبها دايهم ميدانا

بيها الافتتاح في كل الأعمال

والني بالصلاة على نبينا

محمد رسول الله جاب الكمال

أيها الأخوة هانا جمعنا

ربي لقانا في هذا المجال

0/0/0/0/0/00/0//0/0/0/

التقطيع :

0/0/0/0//00/0/0//0/

-

00/0//0/0/00/0/0/0/0/

00/0/00//0/00//00/0/0/

0/0/0/000/00/0/00/0/0//

0/0//0/0/00/0//0/0/

00/0/00/0/00/0/0/0/0/

00/0/00/00/00/0/0/0//0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0//

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00/0/00/0//00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0//

البحر العشاري :

يظهر بعد التقطيع بأن الأبيات الثلاثة الأولى
الترم الشاعر فيها التفعيلات الأصلية المقترحة للبحر
العشاري، أما الأبيات الأخيرة فقد زاد حركة في الشطر
الثاني من البيت الثاني فتحوّلت التفعيلة من مفعّل إلى
متفعّل .

« التفعيلات : فعل فعل مفعّل فعل فعل مفعّل ».

آخر قصيدة نوردها للشاعر أحميدة فضيلي بعنوان
« رحلة للعكاظية الثامنة »، يقول في أبياتها الأولى :

الحمد لله رب العالمين

جينا بين أحضان هذا الرجال

شعرا ملحنون جملة مشهورين

نخبه مختاره من كل أعماله

للعكاظية جينا زائرين

أبنيه وإخلاص جينا حامليه

إلى أن يقول في آخر القصيدة

أنعيشوا في العافيه مطمئنين

عروس الفرح اتجول فيه الخيله

مسعوده وإمباركه هم الاثنين

يتحفوها بأصوات زينيه ولواله

الإخوه ولا وجملة متحدين

إسوجوا بالأعلام خضرا تتلاله

التقطيع :

0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/00//0/

0//0/0/0/0/00/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

0//0/0/0/00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00//0/

البحر العشاري :

« التفعيلات : فعل فعل مفعّل فعل فعل مفعّل ».

أما الشاعر الذي ظهر عنده هذا النظام الوزني

00//0/0/0/00/0//0/0/

0/0/0/0/00/00/0/00/0/0/

00/0/0/0/0/00/0/0//

0/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

00//0/0/0/0/0/0//0/

بشكل قوي فهو عامر ام هاني في قصائده القصار كما
في القصائد الطوال . يقول في قصيدته التي بعنوان «
كوكب 5 جويالية» وهي في سبعين بيتا:

يا الحبايب طایل الشعب أیحب

أما وثلاثين سنة فالظلام

هو يشرب ماء امرار ما يعجب

يسقى في الكافر يتحتم

يقمع فيه آزاد فتن فالذهب

قال نمحيذ اصلا تكم والصيام

التقطيع :

0/0//00/0/00/0/0/0/0/

00//0/0//00/0/0/0/0/

0/0/0//0/000/0/0//

00/0/0/0/0/0/0//0/0/

0/0/0/0/0/00//00/0/0/

00//0/0/0/0/0/0//00/

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان «عذاب الفراق»:

يا ولقي وش بيك ما همك تعي

والقلب اديتي في جنبك سافر

أهجرتيني رايح لحت حي

وركبني وسواس من هم حابر

أزهي تي بفراقنا خافي ري

ربما غروك ناس المناكر

التقطيع :

0/0/0/0//00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/0/0/00/0/

0/0//0/0/00/0/0/0/0/

0/0//0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0//0/00/00/0/0//0/

وفي قصيدة أخرى له بعنوان «غريبتنا»:

يا حسراه في وين صبحت لغتنا

داروها للبيع في سوق أنصاره

إلي بايع قال منها تنهنا

مكثرها يهود عنود باره

قالو في اكتابكم هي لغتنا

جابت خبر النار لينا ببشاره

التقطيع :

0/0//0/0/00/0/00/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0//0/00//0/0/0/

0/0/0/0/0/00/00/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/00/0/0/

و في قصيدته التي بعنوان « شجرة الحرية » يقول:

أهلا يا خمسة اجويلي، يومك عيد

كنت أنا مقهور بدلت أسماي

كان الاستعمار أمسلسني بحديد

مرمي في ظلام مكثر أبكاي

فكيت القيود عن رجلي والييد

وقلبتي حرفي يدي رايم

التقطيع :

00/0/0/0/00/00/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/0//00/

00/0/0/0/0/0/00/0/0/000/

0/0/0/0/0/0//0/0/0/

00/0/0/0/0/00//0/00/0/

0/0/0/0/0/0/0/0//0/

نذكر أيضا قصيدته التي بعنوان «حب القرآن» :

يا هذا القرآن كنزي والمكتوب

يعجبني كي فيك مصداق الأيم

عاد عن يعقوب جملة ما جحد

يا بهوي أحد عش انكوكب حسابان

شمس أقمر كلهم لي سجد

إلى أن يقول :

هذي قصة يوسف عبر القرآن

فيها عبره اتزید للعقل رشد

السلام اعليه انيعجز اللسان

هو والرسل فالجنة خلد

زيد الأنبياء وأهل الإيمان

عن طاعات الله فالدينا صمد

التقطيع :

00/0/0/00/0/00/0/0/0/0/

0/0//0//0/0/0/0/0/

00/0//0/0/00/0/00/0/00/

0/0/0/0/0/0/00/0/0//0/

00/0/0/0/0/0/00/0//0/0/

0/0//0/0/0/0//00/

-

00/0/0/0/0/0/0/0/0//0/

0/0/00/0/00/0/0/0/0/0/

00//0/0/0/000/0/00//0/

0/0/0/0/0/0/0//0//0/

00/0/0/0//00//0/0/00/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

هذا إذا تشكّل من القصائد الشعرية التي تتوزّع بين القصار والطوال، وهي جميعها للشاعر أم هاني وقد ظهر النظام الوزني واحد دون أن يتأثر بمستوى الطول والقصير، مما يعطينا حق القول إن الشاعر قد التزم البحر العشاري، ودون أن يحيد عن التفعيلات الأصلية المقترحة لهذا البحر وهي :

«فعل فعل مفعل فعل فعل مفعل».

وعندما نقول القصائد الطوال فإننا نشير إلى تلك

هذا دهر أكبير وتناي مكتوب

فاللوح المحفوظ مرسوم أمرايه

قد الله نزلك عالي محبوب

في قلب طم أترسخت انتايه

إلى أن يقول :

نرضى بالقليل والشيء المكتوب

متيقن مصيرنا للنهايه

كاتب هذا القول خائف أمرعوب

من يوم الحساب كفاش أنايه

ألف زيدها ميم والها كي مكتوب

كي تكسر النون هذا ك اسمايه

التقطيع :

00/0/0/0/0/0/00/0/0/0/0/

0//0/00/0/00/0/0/0/0/

00/0//0/0/00/0/00/0/0/

0/0/0/00/0/00/0/0/00/0/

00/0/0/0/0/0/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/0//00/0/

-

00/0/0/0/0/0/00//0/0/0/

0/0//0/0/00//0/0/0/

00/0//0/0/00/0/0/0/0/

0/0//00//00//0/0/0/

00/0/0/0/0/0/00/0/00/0//

0/0/0/00/0/00/0/0/0/

وأخر قصيدة نشير إليها بعنوان «قصة سيدنا يوسف عليه الصلاة والسلام»

أحسن قصه نازل فسط القرآن

عن يوسف كي خاوت عن حقد

شاف أمانا أعجيب في صغر حيران



التي جاءت في مائة أو مائتي بيت أو يزيد.

ومما التزم به الشاعر أيضا الحركات التسع في الشطر الواحد، وهو الأمر الذي يظهر من خلال قصيدته التي بعنوان «صبرك لله يا الهابت سهران»، يقول في أبياتها الأولى:

صبرك لله يا الهابت سهران

صعب حيوان كل يوم أعذاب

دموعي عاخذ طول ليلي بكيان

نار المعصاة أقات فيهم ذاب

طالت ليلها بك وحدتي نهان

تكلموا الناس كلهم ماناب

التقطيع:

00/0/0/0/0/00/0/0/0/

0/0/0/00/0/00/0//0/

00/0/0/0/00/0/0/0/0/0

0/0/0/0/00/0/0/0/00/

00/0/0/0/00/00/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/0/0/0

بما أن عدد الحركات تسع يمكن أن نقترح اسم

البحر «التساعي» وتفعيلاته الأصلية كالتالي:

فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ فَعْلَ

الشيء الملاحظ في هذه القصيدة. في أبياتها المقترحة أن الشاعر قد بدأ بعض أشطر أبياته بساكن على غير العادة، ففي البيت الثاني في شطره الأول بدأ بساكن، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثالث في بداية الشطر الثاني، ولسنا ندري أهو تجدد ذهب إليه الشاعر أم هي حاجة إضطرته لذلك؟

ومن هذا الوزن. أي التساعي. نورد قصيدة أخرى للشاعر ذاته وهي بعنوان «نار الغبط» تتكون من ستة وعشرين بيتا، يقول في مطلعها:

يا اسحاب أنت تسير أرعدك لاش

دمعوني الكفلان خوف القات

يرقك الهالي فاصعلو ريلاش

وصواحن هبعت قتلة ويلات

خلعت العباد ذا الهول منك لاش

أصرت تبكي للوجه قنطرات

التقطيع:

00/0/0//00/0/0/00/00/

00/0/00/00/0/0//0/0/

يا ابنيا ابنيا الساكنه فالقلب

نارك أقويا ذا مشعال هو الهب

أكويتيني كيا أبقيت منها فالعط

التقطيع :

0/0/00/0/00/

00/0/0/00/0/

0/0/0/0/0/

0/0/0/00/0/0/

0/0/0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/0/

من خلال التقطيع يتبين كيف أن عدد الحركات في الشطر الواحد قد تباينت بحيث نجد خمس حركات وست حركات وسبع حركات كما نجد ثمان حركات.

ونحن نتحدث عن الأوزان نقف عند ظاهرة تميّزت بها الأشعار الشعبية ونعني بها أشكال القصيدة التي تتحدّد من خلال عدد الأَشْطَر. فالقصائد التي سبقت الإشارة إليها تتكوّن من شطرين، وهذه تسمّى بالثنوي. أما المثلث فهي القصيدة التي تتكوّن من ثلاثة أَشْطَر. ومن نماذج هذا الشكل نأخذ أبياتا للشاعر عامر أم هاني، يقول:

سال الموقى أما اتكلم الحيين

هما النايمين

حاش شجعان أهل الندهم قأقلال

اتشوف الكثره عن فعل الشر ساكتين

ولا أمأيدين

إزيد إقولك أنظر أشوف ماتسال

فعل المنكر لدوار كل قاريين

وعليه ساهرين

الليل كامل يتفقوا فيه عاضلال

اكتاب أسود إباتوا فيه ناظرين

لوراق طايرين

لحروف بهم مداد شين زاد حال

00/0/00/0/0/0//0/0/

00/0/0/00/0/0/0/0/0/

00/0/0/00/0/00//000/0/

00/0/0/00/0/0/0/00//

البحر التساعي:

التفعيلات: فعل فعل فعل فعل فعل

وكذلك ما التزم به الشاعر أم هاني الوزن الذي ظهر في قصيدته التي بعنوان «يا ولاد سيدي ثامر»

يقول في أبياتها الأولى :

كونوا عواني

يا ولاد سيدي ثامر

واحد ماجاني

عييت ونا صابر

كثرت أمحاني

أغريب أبراني

التقطيع :

0/0/0/0/00/00/

0/0/0/0/0/

0/0/0//00//

0/0/0/0/0/

0/0/0//00/0/

0/0/0/0/0/

يظهر من خلال التقطيع كيف أن الشاعر قد التزم بحركات ستّ في كل الأَشْطَر الأولى في حين جاءت الأَشْطَر الثانية من خمس حركات، والملاحظ أن هذه القاعدة قد عمّت كل أبيات القصيدة، مما يمنحنا حق القول بأنه فعل مقصود ولم يكن من باب المصادفة. وإذا أردنا أن نقترح اسما لهذا النوع من الوزن فعلينا أن نعود إلى عدد الحركات لنقول البحر السداسي، وتفعيلاته الأصلية هي:

«فَعْل فَعْل فَعْل فَعْل».

مع كل هذا الالتزام والانضباط الذي تميّزه الشاعر أم هاني، إلا أننا نجد في بعض الأحيان يجيد عن ذلك. من ذلك قصيدته التي بعنوان «يا ابنيا ابنيا» وهي قصيدة قالها في بدايات مشواره الفني لذلك فقد يكون عدم التزامه راجعا للخبرة البسيطة. يقول في مطلعها :

التقطيع :

ودموعي رابو عالخدين

00/ 0/ 00/ 0/ 00// 0/ 0/ 0/ 0/

انشوفك حره عرييه

00/ 0/ 00//

اتكلمت لي بلسان

00/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0// 0/

قالتلي أسكت يافلان

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

قاضوني ذوك الشبان

00/ 0/ 0/ 0/

هجروني وامشاوا علييه

التقطيع :

00/ 00/ 00// 0/ 0/ 0/ 0// 00//

00/ 00/ 0/ 0/ 00/ 0/ 0/

00/ 00/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0// 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 00/ 00/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/ 0/

0// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 00/ 00/ 0/ 0// 0/ 0/ 00/ 0/

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 00/ 00// 0// 0// 00/ 0/ 00/ 00/ 00/ 0/

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

نلاحظ بعد التقطيع أنّ الشاعر قد التزم بعدد معيّن من الحركات، ففي البيت الأول التزم بعشر حركات في الشطر الأول، وبأربع حركات في الشطر الثاني وبعشر في الشطر الثالث، والشيء نفسه بالنسبة للبيتين الثالث والرابع، أما البيت الثاني فقد زاد حركة في الشطر الأول ومثلها في الشطر الثالث بينما بقي الشطر الثاني محافظاً على الحركات الأربع، وعندما تتبّعنا بقية أبيات القصيدة تبين أن كل الأشطر قد تساوت فيما بينها. عشر حركات في الشطر الأول وأربع في الشطر الثاني، وعشر في الشطر الثالث وهذا يدلّ على أن الشاعر قد التزم بنظام معيّن وهذا النظام يتمشى والتفعيلات الآتية:

فعل فعل مفعّل فعل فعل مفعّل

وإذا زاد عدد الحركات أو نقص - في حدود ما يسمح به النظام العروضي - فإنّ ذلك يعدّ من باب الزخافات والعلل.

الشكل الآخر من القصيدة الشعبية: الرباعي، وهو الذي يتكوّن من أربعة أشطر، وما يميّز هذا الشكل أنه متنوّع.

النوع الأول مثاله قول الشاعر عبد الحفيظ عبد الغفار :

لي ازمان وقلبي حزين

من حبك يا فلسطين

التقطيع :

00/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

0/ 00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

ومن النوع ذاته يقول الشاعر عامر أم هاني :

شعب الجزائر مغوار

تاريخ ناقش ثوار

أول نوفمبر لحرار

ناداوا بصيحه ثوريه

ياخوي جيني ونجيك

في أعلا جبل أنلايك

والبنديقي في حيك

أنعلن ثوره حرييه

أما النوع الثاني فهو كقول الشاعر أم هاني :

يا لي ساكن في وهران

وش راه زين البلدان

قلي حركات نيران

هم الغريب قداها

وسمعي يا ذا الانسان

كي انغي شعري بلحان

راه دمعات ويدان

قلي هوبكاها

التقطيع :

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ // 0/ 0/

00/ 0/ // 0/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/

00/ 0// 0/ 0// 0/

0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/

كما هو ظاهر فإن عدد الحركات سبع في كل شطر، مع الإشارة إلى أنه يتعدّر علينا اقتراح تفعيلات أصلية لهذا النوع وذلك لتغيّر عدد الحركات، وكمثال على ذلك نورد نماذج مختلفة من أشعار أم هاني الذي انفرد بهذا التلوين في الشعر، يقول :

يا لبناتاكبرتو

وشت ابغيتو

شوفو وين راكم اطلعتو

جيتو فالراس

سومكم غالي ما اقدرتو

كيف اتبعو

في ازواجكم كي تاجر تو

عدتو ارياس

00// 0/ 00/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 0/ 0// 0/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0//

الذي يلاحظ من النموذجين المقدمين أن كلا الشاعرين التزم النظام ذاته، ففي الشطر الثلاثة الأولى من كل بيت نجد سبع حركات، في حين تبلغ ثمان في الشطر الرابع، وعدد الحركات تتماشى والتفعيلات الآتية :

فعل مفعل فعل فعل مفعل فعل مفعل مفعل مفعل مفعل

ونظرا لما لمسناه من تغيير في عدد الحركات، فإننا لانستطيع القول بأن هذه التفعيلات أصلية في هذا النوع من الشعر، ومثالنا على ذلك قول الشاعر أم هاني :

أه يا لنعام

بعديني من الحرام

سوي المقام

راني نشعربني

قدراكبير

ولي اتمعن راه إخير

املاك اكثير

جات الخاتم لنبي

التقطيع :

00/ 0/ 0/ 0/

0/ 0/ 0/

00// 00/ 0/ 00// 0//

0/ / 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 00/

00// 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/

00/ 0/ 00/ 0/

0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 0/ 00/

فبعد أن كانت الحركات : 8 / 7 / 7 / 7 ، أصبحت :

7 / 4 / 7 / 4

التقطيع :

والهم صاب أبناتنا

ونسانا راح أحيانا

ذا مرض طايح للعقول أسلب

هذي لولا وحسبتها فالشاو هي مهبول

ولا غولا

ولي شافها فازقاق أهرب

التقطيع :

0/0/00/0/

/0/0/0/00/0/00/0/0/

0/0/0/00/0

0/0/00/0//0/0/00/0/

0/0/0/0/

0/0/0/0/00/0/0/00/0/

0/0/0/0/

0/0/00/0/0/00/0/0/

عدد الحركات هنا لم تأت منتظمة :

9 / 4 / 9 / 4

8 / 4 / 9 / 4

الخلاصة التي نخرج بها من خلال النماذج المقدمة التي تمثل أشكال القصيدة الشعبية، أن الشعراء لم يلتزموا التزاماً كلياً بنظام حركات معين، الأمر الذي لا يشجع على اقتراح تفعيلات على عكس القصيدة ذات الشطرين « المثنوي » التي وجد شعراؤنا فيها مجالاً رحباً للالتزام، ونشير إلى أن الحديث هنا يخص الشكل الرباعي، وذلك على الرغم من أن الشعراء التزموا بعدد معين من الحركات في كل نوع في الغالب.

بعد هذه النظرة التي حاولنا فيها ضبط الأوزان الشعرية للقصيدة الشعبية يمكن الخروج بنتيجة نهائية وهي :

أن بعض الشعراء الشعبيين قد التزم في كثير من قصائده بنظام وزني معين يعكس وعيهم ونضجهم الفكري، ويشجع في الوقت ذاته على الدراسة والبحث في هذا المجال، في حين ظهرت مجموعة ثانية اتسمت قصائدهم بالفوضى والاضطراب، فكانت كما هي متحررة من قواعد اللغة، متحررة أيضاً من الأوزان.

0/0/0/0/00/0/0/

0/0/0/0/

0/0/0/0/0/00/00/

00/0/0/0/

0/0/00/0/0/0/00/

0/0/0/00/

0/0/0/0/0/00/00/

00/0/0/0/

عدد الحركات : 4 / 7 / 4 / 7 ، 4 / 7 / 4 / 7

ويقول في قصيدة أخرى :

يا طالع ابكرسيك

وعطائك ليام ما يرضيك

خدام حاطت بيبك

تحسب في لمان متني

مغروربالأموال

والسرقة سميتها الحلال

هي راس المال

والرشوه عن ساسها تبني

التقطيع :

00/0/0/00/0/

00/0/0/00/0/0/0/0/

00/0/0/00/0/

0/0/0/00//0/0/0/

00/0/0/00/0/

00/0/0/00/0/0/0/0/

0/0/0//0/

0/0/0/00/0/0/0/0/

عدد الحركات : 8 / 5 / 8 / 5 ، 8 / 5 / 8 / 5 .

كما يقول في قصيدة أخرى :

ربي ابلانا



عن الصورة الشعرية عند شعراء الطوارق «كل أسوك» أنموذجا^(١)

أ. محمد أع محمد - كاتب من طالي

لقد تأسست عن الرجال الزرق صورة أسطورية، تغطي عليها المسحة الفلكلورية، غطت أغلب الجوانب المضيئة الأخرى عن المثلثين، وإن كانت في تلك الصورة زوايا مدح وثناء كالشجاعة، وفنون القتال، والارتحال، والموسيقى، وكتب عن تقاليدهم وعاداتهم الشيء الكثير خاصة باللغات الأجنبية غير العربية، وظل «أديهم» المكتوب بالعربية، والطارقية معاطي النسيان، ولما يكتشف العالم تلك الحلقة المفقودة من تاريخ الشعر العربي بع ذلك المنجم الغني الذي أبدعته الموهبة الطارقية بين رمال الصحراء الكبرى في إقليم «أزواد» شمال مالي، فهو عبارة عن تراث شعري غزير، بقر

لم تطرقه أقلام الباحثين، ويستدعي الحديث عنه مشاريع بحث عديدة، مثل الموضوع الذي بين أيدينا (الصورة الشعرية).

وهو محور بحث ذاته يستوجب كتابة طويلة النفس، للوقوف على الأبعاد الوجودية، والفلسفية، والنفسية، والأسطورية، والاجتماعية للتصوير، والصورة لدى المبدعين الطوارق عموماً، إلا أن هذا البحث عبارة عن عجالة سريعة، تقتصر الكلام أولاً حول شعر قبيلة واحدة من قبائل الطوارق «كل أسوك»، كما تلخص - ثانياً - جوانب الموضوع عبر ثلاث نقاط فقط ² :

❖ مفهوم الصورة الشعرية.

❖ آليات التصوير لدى شعراء «كل أسوك».

❖ نماذج من الصور المركبة.

مفهوم الصورة الشعرية:

يستهل الدكتور خالد الزواوي كلامه عن الصورة الشعرية «بقوله: (الصورة مصطلح نقدي حديث) ³ وكأنه يتجاهل مدى اهتمام النقاد القدامى بـ«الصورة»، والذين يتزعمهم الإمام عبد القاهر الجرجاني في كتابيه «الأسرار»، و«الدلائل»، وقبله الجاحظ الذي يرى بكل صراحة أن (الشعر جنس من التصوير) ⁴، ويعني ذلك أن (التصوير ليس جانباً من جوانب الصورة فقط، ولكنه الشعر كله) ⁵، ويحلل أستاذنا الرحموي تركيز الجاحظ على البعد التصويري للشعر قائلاً: (ويبدو من خلال هذا التركيز أن أبا عثمان لا يقصد من ذلك الصورة الشعرية فقط، ولكن أيضاً ما تحمله هذه الصورة من أبعاد تخيلية في الشعر) ⁶، وها هو الجرجاني يقدم أكثر من تعريف للصورة متجاوزاً بذلك الفهم التقليدي، إلى وعي فلسفي متقدم، ويقول: (واعلم أن قولنا: «الصورة» إنما هو تمثيل لما نعلم بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البيئونة بين أجناس الأحاد تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا في أحد البيتين وبينه في الآخر بيئونة في عقولنا وقرناً، عبرنا عن ذلك الفرق، وتلك البيئونة أن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذاك) ⁷، ويفصل الإمام مفهومه للصورة أكثر بالخلاصة التالية، التي توضح

كيف يتم التصوير في المصنوعات وفي الكلام، ففي الأولى يتم بنحت «صورة»، وفي القول يتم بـ«النظم»: (جملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً، أو غيرهما من أصناف الحلبي بأنفسهما، ولكن يحدث فيهما من الصورة كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء، وأفعال، وحروف كلاماً أو شعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو، وأحكامه) ⁸.

وبهذا يثبت الجرجاني تطابقاً بين مفهوم «الصورة» و«النظم»، كما يوضح المعنى الفلسفي، والنقدي معا للصورة، وهو المعنى الذي لن يزيد عليه د خالد بشيء سوى تغيير الحروف دون أن يشير إلى الإمام! وها هو يقول: (لكي نحدد الصورة علينا أن نضع أمامنا شيئين مهمين: الأول الوجود الحاضر المائل أمام بصري، ووجوده غائباً متمثلاً أمام بصيرتي، فالأول وجود الشيء، والثاني وجود صورته، ويمكن أن أنمي الوجود الثاني، وأضمه في سلك صور أخرى متشابهة، أو مخالفة لعلاقة بينهما، كما يمكنني تفتيت الصور الجزئية، وتشكيلها على نحو جديد فيه من الواقع، وفيه من الخيال أيضاً) ⁹، على أننا مقتنعون بأن الاهتمام الكبير والمحوري الذي حظيت به «الصورة» في النقد الحديث لا يقارن بما لدى القدامى الذين شغلته «المصطلحات البيانية الأخرى» كالنظم، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، فالمحدثون بلغ بهم الاهتمام بـ«الصورة» أن فكوا ارتباطها المطلق بالمجاز، فبدلاً من ذلك ربطوها أكثر بـ«العاطفة والعالم النفسي عموماً»! (إن قيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها، وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي، والمزج بين عاطفته والطبيعة) ¹⁰.

ويظهر لي أن النقاد القدامى انشغلوا بـ«أدوات الصورة» كثيراً، فلم ينتبهوا للتركيز عليها باعتبارها «الكلي»!، بينما المحدثون ينطلقون في تحليلهم من «الصورة» نفسها ليحللوا أجزاءها، وآلياتها، وأبعادها اللغوية، والخيالية، والنفسية، وإلا فكلهم يعون البعد التمثيلي، والتصويري للأدب، والشعر، والفن عموماً، وإن اختلفت طرائق تناول، والمعالجة، وتلك النظرة الشمولية للمحدثين حررت «الصورة» من الارتباط الحتمي بـ«المجاز» فليست بالضرورة مقصورة على النواحي البيانية المعروفة من تشبيه، واستعارة، وكناية كما لدى القدامى، (بل قد تطلق على أساليب من الحقيقة) ¹¹.

لكني في تحليلي هنا سأحتفظ أكثر بالاتجاه الذي يربط الصورة بـ «المجاز»، «والتشبيه»، دون تجاهل البعد «النفسي»، فما يهم المبحث هو تقديم نماذج من الصور الفنية الرائعة في الشعر العربي عند كل أسو، تشويقاً وإغراءً إلى هذا الديوان العربي المنسي وراء الصحراء الكبرى، وذلك من خلال المحورين التاليين:

• آليات التصوير الشعري لدى السوكيين.

• تحليل نماذج مختارة للصورة الشعرية.

آليات التصوير الشعري لدى السوكيين:

تعتمد اللغة الشعرية في التصوير على وسائل رسم معينة، أهمها «التشبيه»، و«الاستعارة»، و«الكناية»، وهي آليات لها وظائفها، التي ترجع كلها إلى «التوضيح، والإبانة»، يقول العسكري: (إن التشبيه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأكيداً، ولهذا أطبق عليه جميع المتكلمين من العرب، والعجم، ولم يستغن عنه أحد)¹²، ويرى ابن سنان في الاستعارة ما يراه في التشبيه من توضيح المعنى: (رفع درجة الأدنى إلى درجة الأعلى لا العكس)¹³ تلك هي الأبواب الرئيسة لـ «علم البيان»، وفي الواقع ترجع كلها إلى «التشبيه» الذي يعني لغة «التمثيل»، والتمثيل في النهاية هو التصوير، لأن «الاستعارة» ليست سوى تشبيه حذف أحد طرفيه، و«الكناية» كذلك تشبيه ليس صريحاً، وتفصيل ذلك مع التطبيق هو الافي باختصار.

1- التشبيه:

التشبيه هو «(الدلالة على أن شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه)¹⁴، ويقسم عبد القاهر الجرجاني التشبيه إلى نوعين: تشبيه لا يحتاج لبعد نظر من أجل وضوح وجه الشبه، وآخر يحتاج لتأول لبعد العلاقة بين المشبه والمشبه به¹⁵، ويحتل التشبيه مكانة عظيمة جداً لدى الإمام، ويبدو أنه جعله منطلقاً أساسياً لكتابه «أسرار البلاغة»، واستهل به تحليله، وتنظيره، ويكاد الكتاب كله يكون تفريعات للتشبيه!، إلا أنه يفرق بينه وبين «التمثيل» علماً بأن الأخير جزء من الأول، فما يحتاج للتأمل، والتأول هو «التمثيل»، وغيره هو التشبيه¹⁶، على أن البلاغيين المتأخرين سيسمون بعده النوع الأول بـ «التشبيه التمثيلي»، ويدرجونه ضمن أنواع التشبيه، وهو الذي يكون فيه وجه الشبه منتزعا من عدة صور¹⁷! وهو أبغ التشبيهات.

تبعاً لتقسيم البلاغيين القدامى للتشبيه نعرض نماذج مختارة في الشعر السوكي، للاطلاع على أبداع الصور التي رسمها السوكيون عن طريق التشبيه على مستوى الأنواع الثلاثة:

• التشبيه غير التمثيلي.

• التمثيلي.

• الدائري.

1-1 - التشبيه غير التمثيلي:

هذا النوع - بكل أشكاله التي شرحها البلاغيون مؤخراً من «التشبيه المفصل، والمجمل، والمؤكد، والبلغ، والضمني» - متوفر بكثرة لافتة في المتن الشعري السوكي، وهذه أمثلة لكل واحد¹⁸:

أ- التشبيه المفصل:

وهو الذي ذكر فيه وجه الشبه¹⁹، كقول الشاعر عبد القادر:

سَيَّانِ ذُرِّي الْعُقُودِ وَفُغْرُهُ

فِي النَّظْمِ لَا فِي كُلِّ مَا هَيَّاتِهِ

كَالْفُصْنِ قَنَأً²⁰، كَالْغَزَالِ تَلَقَّتَا

كَالْبَرْقِ فِي الظُّلُمَاءِ فِي بَسْمَاتِهِ

ففي البيت الأول بالغ في التصريح بوجه الشبه، لمزيد من التركيز على ذلك الوجه بعينه، فشبه «ثغر الظبي» الذي يعني به «المعشوقة» بـ (دري العقود)، مؤكداً أن ذلك الشبه في (النظم) فقط، لا في كل الجوانب، لأن الثغر في بقية الزوايا أجمل بكثير من دري العقود، وفي البيت الثاني عدة تشبيهات صرح فيه بوجه الشبه، فالظبي مثل الفصن في القامة، والغزال في حسن التلفت، والبرق في الابتسام من خلال الظلمات، وأحياناً يعتمد الشاعر إلى إخفاء وجه الشبه لغرض ما!

ب- التشبيه المجمل:

وهو ما لم يصرح فيه بوجه الشبه²¹، فقد يخفي الشاعر تارة وجه الشبه، ولا يصرح، بل يكتفي بالتلميح لإعطاء القارئ فسحة التأويل، وأحياناً من شدة وضوح وجه الشبه، وهذا النوع كثير جداً في الشعر السوكي، كالبيتين التاليين للشاعر الحاج:

مَهَا لَهَا حَيْدُ الْمَهَا، وَحَاجِبُ

كُنُونِ، وَفَوْقَ نُونِ غُرَّةِ الْبَذْرِ²²

وَطَرَفٌ سَقِيمٌ كَالسُّنَانِ لِعَاشِقٍ

لَدُ فَتَكَاتٍ كَالِهَزْزِ بِأَبِي أُخْرِ²³

الشاعر المُرتضى:

هُوَ الْقَمَرُ الْمُنِيرُ وَمَنْ إِذَا مَا

كَسَا الْغَيْمُ السَّمَاءَ الظَّلْمَاءَ أَتَارًا

فهو يجعله قمرا مباشرة دون تحديد وجه الشبه بصورة مشتركة، وإن شرح الأمر في الشطر الثاني بطريقة استثنائية، كما أنه لم يصرح بأي أداة من أدوات التشبيه.

و- التشبيه الضمني

لأنه الذي يرد ضمنا، من غير أن يصرح به من خلال الطرق المعهودة²⁶، فيترك أمر عقد التشبيه للقارئ نفسه، وهدفه غالبا توضيح أن الصفة المثبتة ممكنة، وكأنه «حجة بلاغية»¹، ومثاله في الشعر السوكي قول أحمد الإمام محمد إكنن:

لَا تُنْكِرُوا دَمْعَ الْمَجِبِ إِذَا انْهَمَى

لَا غَزْوَانُ جَادَ السَّحَابُ بِقَطْرِه

فهناك قضيتان في شطري البيت، الأولى: «انهمار دموع المحب»، وتم إيراد الثانية «جود السحاب بقطره»، باعتبارها حجة على إمكانية الأولى، فكانه قال: «دمع المحب ينهمي كما يجود السحاب بقطره»¹، لكن عدل عن ذلك الأسلوب الصريح في التشبيه إلى طريقة تشبيهية أخرى ضمنا! ومن صورته الجميلة قول الشيخ ذو الكفل:

لَا تُنْكِرُوا شَرَفِي عَلَى بُلْغَانِهِمْ

عَلَيْ الصُّدُورِ فَوْقَهُنَّ الْهَامُ

فيريد أن يقول: «كما لا يستغرب أن الصدور عالية، ومع ذلك فوقهن الهام، فكذلك لا ينبغي استنكار تفوقه على البلغاء رغم بلاغتهم»، فهو تشبيه مركب ضمنا، فهو يشبه نفسه بـ«الهام»، والبلغاء بـ«الصدور»، وهو نفسه يقول في رثاء الشيخ حمادو، متحدئا عن كونه لم تتغير مكانته بعد الموت، فهو يكاد يزداد علوا، وسموا في لحده:

لَا تَعْجَبُوا أَنْ غَلَا فِي اللَّحْدِ جَوْهَرُهُ

فَلَمْ تَرَوْا جَوْهَرًا يَغْلُو كَمَكُونٍ²⁷

فكما أن أغلى الجواهر هي المكنونة، فكذلك الشيخ بعد اللحد أيضا غال معناه، وجوهره! فقيمتة المعنوية الروحانية لم تتأثر بالموت!

فالبيتان غنيان بالصور البيانية، والشطر الأول منه يبدأ باستعارة تشبيهية، ويبدأ شطره الآخر بالتشبيه ثم الاستعارة، دون التصريح بوجه الشبه في كل، فجيدها استعار له جيد الماهة في الطول، والجمال، والحاجب بالنون في التقوس، ثم شبه جبهتها بغرة البدر عن طريق الاستعارة التصريحية المجردة!

ثم دج البيت الثاني بهذا التشبيه المركب التمثيلي، الرائع، فطرفها رغم سقمه! يشبه الرمح للعاشق، إذ يفتك به كفتك الأسد المدافع عن جزوه!

وفي بعض الأحيان يحذف الشاعر أداة التشبيه نفسه من شدة الشبه الذي يتخيله بين الطرفين، فيكون المشبه هو المشبه به عينه!

ج- التشبيه المؤكد:

والمؤكد هو الذي حذف فيه أداة التشبيه²⁴، كما يقول هارون وهو يمدح الزعيم الفلاني المدعو «بلو»:

هُوَ الْوَيْلُ فِي الْمَعْنَى فَوَاقِقُ لَفْظِهِ

فجاء على وفق اتفاهما البَلُّ

فبإيجاء بديع، واستدعاء دلالي لغوي يشبهه بـ«الويل» معنى ولظفا، فمئهما «البَلُّ» معا، والهطول، كناية عن مدى جوده، وقد حذف أداة التشبيه من شدة التشابه الكبير الذي يعتقده بين «الوايل» و«بلو»¹، ومثله تشبيه قوم الممدوح بـ«الأقمار» والنجوم» لاشتراكهم معها في «إنارة الطريق»، و«اهتداء الناس» بنورهم، كما في قول أعالي اليماني:

وَبِصْحَبِي فِي كُلِّ خَيْرٍ يَهْتَدِي

مَا فِيهِمْ إِلَّا أَبْرُمَانِس

أَقْمَارُ لَيْلٍ جَهَالَةٍ وَجُومُهَا

مِنْ هَاشِمٍ أَوْ خَزْرَجٍ كَانِس

ويبلغ التشبيه ذروته تارة حين يحذف كل من أداة التشبيه، ووجه التشبيه، فيحتد إيهام أن المشبه به هو عين المشبه، ولذلك يسميه البلاغيون:

د- التشبيه البليغ:

يعرفونه بأنه ما حذف فيه أداة التشبيه ووجه الشبه معا²⁵، كما في المثال السابق، وفي قول

وهكذا ظل السوكيون يبدعون الصور البيانية مستخدمين آلية التشبيه بأنواعه المختلفة، وتلك نماذج سريعة للنوع الأول القريب من «التشبيه»، وها هو القسم الثاني الذي يحتاج إلى تأول، واستخدام نظر لدى الجرجاني.

1 - 2 - صورة من النوع الثاني: التمثيل؛

فقد تقدم تعريف كلا النوعين، ويبقى التذكير بأن هذا النوع أشد عمقا، وأكبر تأثيرا في التصوير، باعتراف النقاد القدماء، ولذلك خصوه باسم «التمثيل»، وحده رغم أن الصور السالفة لا تخلو من البعد التصويري، التمثيلي، نقرأ هذه الصورة المدهشة بواسطة التشبيه التمثيلي لمحمود يوسف في وصف روضة:

كَأَنَّ ضَاحِي حَصْبَاهَا إِذَا انْخَسَرَتْ

خَيْطَانٌ عَوَّسُجَهَا عَنْ شَمْسٍ ضَاحِيَةٍ²⁸

دُرُّ تَنَائِرٍ أَوَّلُوْ مِنْضِدَةٍ

من لول لا فظية أو من زيرجيتية

فوجه الشبه بين حصبا الروضة، ورمالها في جنباتها، وبين الدر المتناثر ليس مفردا، بل هي صورة مشبهة بصورة!، فهناك صورة الرمل المتناثر جنب الروضة تحت أنوار الشمس، شبهت صورة در تنائر، أو لآلي منضدة، منظمة!

ومن الصور الرائعة في هذا التشبيه قول أحمد موسى وهو يشبه ناقته في سرعتها بـ«نعام» تذكر بيضه، فأصبح يعدو مثل الريح!:

فَكَأَنَّهُا هَيْقٌ تَذْكُرُ بَيْضَ

فَعَدَى يَعُودُ لَهُ كَمَرٌ شَمَالٍ

وبجانبه نوع آخر من التشبيهات المعقدة، والمركبة أكثر، هو نوع يجمع بين التشبيه العادي، والتمثيلي، كما يحمل عنصر المفاجأة الأسلوبية، عن طريق المقارنة، ويسمى:

1 - 3 - التشبيه الدائري:

ويعرفه أحد الباحثين: بأنه المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف «ما»، وخاتمته إثبات بحرف «الباء»، واسم التفضيل الذي على وزن «أفعل»²⁹، وهو من آليات التصوير الفني القديمة، التي تجمع بين جمالية البديع، وقوة البيان، حيث يتمكن الشاعر من رسم

صورة بليغة، في منتهى الإقناع والتأثير ثم يفاجئنا بأنها أقل مكانة، أو مثل الصورة التي يتحدث عنها، في مقارنة شديدة بين المشبه، والمشبه به، حيث يكشف الشاعر عن مساواة حقيقية بين طرفي التشبيه، إن لم يكن المشبه أصلا أقوى في وجه الشبه، ويتنافس الشعراء في ذلك التركيب، ها هو الشيخ الخضر متحدثا عن وجده، وشوقه:

فَمَا أَبُو وَاحِدٍ حَانَ أَتَيْحَ لَهُ

أَنْ حَانَ فِي غُلُوءِ اللَّهِ وَوَاحِدُهُ

فَطَلَّ يَشْرُطُ بِالْمَشْرَاطِ لَمَتَهُ

وَيَلْطِمُ الْخَدَّ حَتَّى كُلَّ سَاعِدُهُ

يَوْمًا بِأَحْرَنَ مِنْ وَلَهَانَ أَخْبَرَهُ

وَشَكَّ الصَّرِيحَةَ أَنَّ الْوَجْدَ قَائِدُهُ³⁰

وأبداع من هذه الصورة تصويره لجلالة ذكر أخيه، وحببيه محمود محمد الصالح في بعض إخوانياته:

وَمَا الصَّخَّكَ الْمَادِي دَارَتْ كُؤُوسُهُ

عَلَى الرَّاحِ وَاخْلَوْلَى لِيَكْرِ وَمَالِكُ³¹

وَلَا خَمْرَةٌ مِنْ خَمْرِ عَانَةٍ زُوِّجَتْ

بِذِي شَبِيرٍ مِنْ مَاءٍ صَدَاءٍ عَاتِكُ³²

بِأَعْدَبٍ فِي الْأَفْوَاهِ مِنْ ذِكْرِهِ، وَلَا

رَضَابٍ مَهَاةٍ مِنْ مَهَا الْأَنْسِ قَالِكُ

فالشاعر في هذه الأبيات الثلاثة رسم ثلاث صور (المشبه به) هي:

عسل ماذي، ممزوجا بالراح، وصار حلوا باعتراف قبيلتي بكر ومالك المعروفتين بخبرتهما الطويلة في العسل.

خمرة من خمر «عانة» وهي جهة أخرى خبيرة في صنع الخمر، ويوثق بمنتوجها السلافي، وتلك الخمرة مزجت بماء صداء ...

رضاب فتاة جميلة، فالِك، مثل بقر الوحش.

هذه أقوى نماذج الحلاوة التي تخلص الألباب، وتسكر أولي النهى ثم يؤكد الشاعر أن هذه «المسكرات» ليست بأعذب في الأفواه من ذكر «محمود»!!



في تلميح خفي إلى الآية الكريمة ﴿والصبح إذا تنفّس﴾ (سورة التكويد، آية 18)، يشبه «دعوته» عليه السلام بـ«فجر» أو بـ«نور» تنفّس بـ«الصبح» بين «ظلمات الجهل»، فانزاحت، واستحالت إلى أنوار عمّت الكون كله، وكانت الصورة هنا مركبة من استعارات متنوعة، من استعارة مكنية إذا أجريت في «الدعوة» أو «تبعية تصريحية» إن أجريت في «تنفّست»، مروراً بـ«دياجي الجهل»، وهي استعارة تصريحية مجردة، على أن الصورة القوية المدوّية تأتي مع البيت التالي، حيث يظهر «الغي» متأثراً بفعل هذه «الدعوة»، واختار الشاعر كلمة «دَوَّخ» تعبيراً عن حالة الهزيمة النكراء التي لحقت بـ«الضلال»، بعدما كان في «عزّ وقوة»، فهذه الاستعارة المزدوجة، والمزاوجة مع «مقابلات» تحدّد بشكل حاسم. فترتين زمنيتين تاريخيتين تمت الإشارة إichاء إلى انتمائهما الزماني باستخدام كلمة «الدياجي» والصبح» و«الأيام»، والحال أن المقصود تصوير:

ما قبل الدعوة المحمدية ما بعد الدعوة المحمدية

سيادة ليل الجهل انتشار صبح الدعوة

عزة الغي والضلّال انهزام الضلال والباطل

تعرف اللات، ويجهل الإيمان

تكسر اللات، ويعرف الإيمان

وبضدها تتميز الأشياء، فقد تمكن الشاعر حقاً من رسم الصورتين المتقابلتين أعلاه، عبر استعارات بدعية .

فهو إبداع في التصوير، وتقريب كبير للصورة، عبر تشبيهه ضمنى، بأسلوب مقارنة ومفاجأة!

وبهذا تتبين معالم التصوير والرسم على يد الفنانين من شعراء «أسوئ» بواسطة «التشبيه»، مستخدمين سائر الأساليب التشبيهية المعروفة في الشعر العربي القديم، وليست التشبيهات أكبر لديهم من «الاستعارة» التي يعتبرها البلاغيون أبداع من التشبيه .

2 - الاستعارة:

الاستعارة: مجاز علاقته المشابهة، أو بعبارة أخرى: تشبيه حذف منه أحد طرفيه (المشبه أو المشبه به) ⁽³³⁾، والاستعارة أقوى أدوات التصوير، حيث يظهر المصوّر متشابهاً، مختلطاً بـ«المشبه به»، وكأنه هو أو أعلى منه في خصوصيته المعنوية، وتزدان القصائد السوكية كثيراً بهذا الأسلوب العربي المبين، وفيما يلي نماذج مختارة لروعتها:

2 - 1 - نموذج 1:

يتحدث حمداً محمد حادي عن دعوته عليه الصلاة والسلام:

تَنفَّسَتْ فِي دِيَاغِي الْجَهْلِ دَعْوَتَهُ

صُبْحاً مَبَادِيهِ تَذْيِيرُ وَتَزْمِيلُ

فَدَوَّخَ الْغَيَّ فِي أَيَّامِ عَزَّتِهِ

إِذْ تُعْرِفُ اللَّاتُ وَالْإِيمَانُ مَجْهُولُ

2 - 2 - نموذج 2:

يقول هارون محمد مفتخرًا بقومه السوكيين:

ففاضَ عليهم علمٌ موهبةً على

علوم اكتساب كل أمرهم يعلو

إذا ما تصدَّى المرأ للغص منهم

تموج قوامس يحس لها زجل

فقد استعار كلمة «فاض» لوجود «العلم الموهبي» مع «العلوم المكتسبة» فيهم. بجامع الانتشار، عن طريق الاستعارة التبعية، وللفظة «فاض» دلالة بيانية شديدة هنا فهم في «فيض معرفي وعرفاني»، فعلومهم فائضة!، لذلك ستأتي الاستعارة الأخرى معقولة، ومناسبة قد هيئت لها الأجواء في البيت الثاني عبر كلمة «القوامس»!، فقد استعار لـ «القوامس» اللغوية معناها اللغوي الأصلي «البحار»، بتورية واستعارة معا، ويذكر شيء من لوازم البحار: لفظة (تموج)، وهي ردة الفعل التي تأتي تلقائيا كلما حاول أي إنسان أن يسيء إلى «ألسوؤك»، وهو تعبير في النهاية كناية بليغة عن شدة علاقتهم الوطيدة مع اللغة العربية، التي كني عنها بـ «القوامس»!، فهي تدافع عنهم مباشرة!

2 - 3 - نموذج 3

يقول ذو الكفل محمد: من قصيدة في رثاء سيدي محمد باي الكنتي، فيمدحه قائلا:

وينبث في أرض القلوب إنابة

فتحى كَمَا يُحْيِي مَوَاتَ السَّقَا الْقَطَرُ

عبر كلمات استعارية فاتنة فنيا صوّر ذو الكفل أفعال الشيخ المتوفى، بأفعال مجازية في أرض مبتكرة (أرض القلوب)! (إنابات الإنابة)، (حياة القلوب بالشيخ)، فاللافت للنظر هنا تصريحه في النهاية بالمشبه به، بعدما أخفاه، فأنهى البيت بالتشبيه الذي أضمره، مؤكدا بذلك قوة الشبه بين أثر الشيخ في القلوب، وأثر المطر في الأرض.

كناية عن مدى تقواه، وعظمة كرامته، ومقدار تربيته لمريديه، والناس أجمعين، و«الكناية» إحدى الأساليب التصويرية التقليدية للشعر العربي، واستثمرها السوكيون في رسم الصور الفنية الجميلة.

3 - الكناية:

الكناية كما يعرفها القزويني نقلا عن السكاكي: (لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادته معه)³⁴، وهي من ألطف أساليب البلاغة باتفاق أهل الفن³⁵، وممن يستخدمون في صورهم هذا التمثيل الشيخ الخضر كقوله في إحدى إخوانياته إلى محمود محمد الصالح:

وذو بزمية زخارحة القفر لم تزل

تفور بلحمان النياق الصنائك³⁶

فيمدحه بأنه صاحب قدر واسعة القاع، والقعر، وعادتها أن تفور بلحوم النوق العظام، فالمقصود هنا هو لازم المعنى الذي هو «الكرم، وحسن الضيافة» كما يقولون: «كثير الرمد» للدلالة على نفس المعنى بواسطة الكناية، ويقول في بيت أخريشكو الوجدو الهيام:

وهب إعصارهم في جوائنا

لوهب في أجارضت جلامده

فمع الاستعارة الواضحة في «إعصارهم» الذي هب بقوة في جوائحه، والذي وصلت درجة قوته أنه لو دهم الجبل المعروف بـ «أجا» لاندك اندكاً، وذلك كناية عن شدة مكابדתه للشوق، وتعرضه لرياحه العاتية، في تصوير مؤثر للمعاناة التي يخلفها الوجد، وتباريحه.

وكما قال الشاعر محمد وتانا:

تغلي مَراجيل خرب في صدورهم

إن المَراجِل يَصْلَوْنَ المَراجِلا

فغليان المراجيل في صدورهم كناية عن شدة هيجانهم، وغضبهم المهلك للأعداء، فهم ينفثون النيران عليهم، ويصلو أعداؤهم بها.

بعد استعراض هذه الصور الجزئية انطلاقاً من آليات التصوير التقليدية عند السوكيين، يجدر بنا الوقوف سريعاً مع «الصور المركبة» في هذا المتن الغني بملاحح الإبداع.

نماذج من الصور الشعرية المركبة

لتحليل هذه المحاور اخترت أربع نماذج مختلفة: صورة طبيعية، وأخرى بدوية، وثالثة صورة المرأة لديهم ونختم الكلام بصورة حضارية.

صورة طبيعية: الروضة³⁷ :

يقول الشاعر محمدو يوسف واصفا روضة من محض خياله المتدفق:

في روضة قد زهت أنوارها ونمت

أزهارها وحكت مسكا بأصورتها

فيحاء طيبة الأنفاس قنعها

فصل الربيع قناعاً من سفرجلية³⁸

مخضرة طالما احمرت شقائقها

وافتر أنوارها في وجه ترجسية³⁹

والنخل ما بين ياسق مهدي

صنوا مهلبية قنوا مهدلية⁴⁰

وكارع أتية قيذا مؤبرة

أبزا موكية يسرا مغممة⁴¹

يشدوبها بين جناب مزخرية

ما بين أودع غريد وعكرمية

كأن ضاحي خصباها إذا المحسرت

خيطان عوسجها عن شمس ضاحية⁴²

در تناثر أول من منضدة

من لول لا فظة أو من زيرجلية

يبب كل ملب وادي زجل

يشي فينش عنها الرنيط من شيتية⁴³

تنتاب سقف السماء الأيك تحسبنا

بحافة الروض ضربا من بنفسجية⁴⁴

تري الغصون نشاوي من نداوتها

يراود الغصن غصنا من معانقة

يدب فيه من الأعلى لسافلية

ماء النعيم ومن سفلى لعالية

كالروح في الجسم أو كالراح يحسب في

لا شيء متقد في كيف ساقية

تخال سقف السماء الماء منبسطا

من تحت ذا السقف مهبذا لاندية⁴⁵

وتحسب الشهب سخبا والسما لجبا

والطير غاصه مصر فوق مسبحة

تري به تحف التفاح نامية

والسوسن الغض منبثا بحافية

يستحضر محمدو في رسمه الفاتن لهذه الصورة جميع «المكونات الساحرة» لسائر الحواس، ويبدي لكل حاسة صورة خاصة بها، فأحضر الألوان، والرائحة، والغناء، والنعومة، ليشبع «العين»، بتلك (الأزهار) الزاهية، مع (أنوارها) الزاهرة، وخضرتها، واحمرار شقائقها، ويغرق «الأنف» بطيب (أنفاسها الندية)، ويفتن «الأذن»، بذلك (الغريد) الذي يسجع بين جناحتها، ويوحى إلى مبادلة الأغاني بين «الغريد» و«عكرمه»!، لمزيد من حفلة الموسيقى المشتركة، ولا يفوته بعد «اللمس» الذي سيتمناه «اليد» حين يرى صورة (الغصون الناعمة) التي بلغت من النداوة أن يسحر الغصن غصنا، فيراوده، ويتمنى معانقته!، كما لا ينسى حتى بعد الذوق المادي، ليشير شهية «الفم» حين يقدم له صورة تفصيلية عن (النخل الباسق، وغيره)، وصورة (تحف التفاح النامية) مع (السوسن الغض) آخر المقطع، ثم يجعل (الوداق / المطر) يبيت عليها بقطراته فتبقى نداوة غصونها، ونضارة أزهارها على الدوام.

تتكرر «الصورة الملونة» أكثر من مرة، لأهمية «العين» لدى الشاعر، فمع تصوير «الأنوار» و«الأزهار» في المقدمة يعود الشاعر إلى حاسة النظر مرة أخرى ناثرا لها على جنبات الروضة رملا من «البر المثور»! لا من التراب، كما يدمج نفسه وأصحابه داخل شاشة الصورة الكلية للروضة، فهم عن كذب يبدون (ضربا من ورودها / بنفسجها)! في حالة توحد صوفي، وشعري، والواقع أن الصورة في النهاية تتوحد مع جمال الكون كله، إذ إنك ستحسب (سقف السماء) واقعا تحت (ماء الروضة)، وتنعكس صورة السماء على السطح وكأنها (لجج البحر)، وتبصر (النجوم) مختلطة (بالطيور) في سباحة عجيبة وسط الروضة!.

إنها لوحة فنان بارع يتقن صنع الصور الملونة، والشهية، والمقروعة، كما يتقن تركيبها في صورة فسيفسائية واحدة، لا يملك الفنان المبدع نفسه خيارا سوى الانغماس فيها، والتوحد معها هو وجمال الكون

كله في النهاية، لحظة شعرية شعورية غارقة في فهم وتصوير الجمال الطبيعي.

والعجب أن يبدع هذه اللوحة الفنية شاعر عاش، وتوفي في الصحراء الكبرى، وله في مجال التصوير باللغة العربية هناك زملاء، فلنختار نموذجاً آخر أصيلاً، ينتمي للبداءة، وعناصرها، «صورة الناقة».

صورة الناقة:

يقول الشيخ محمود محمد الصالح:

وإِذَا قَبْلَ النَّجْبِ الْعِتَاقُ تَخَالَهَا

إِذَا جُلْنَ شَوْطاً مِنْ ذَوَاتِ الْوَكَاكِبِ⁴⁶

روايتك ما أبصرت شخصاً أمامها

فسلعتك إلا وهو خلف الروايتك⁴⁷

من النوق إلا أن أقصى رواجها

مسافة شهر والفق غير ناهك

تخونها إلا ساد حتى أصارها

حنانيا لها من أسهام الفواك

حنانيا ترى بحر السراب شرابها

وتحسب سوف البيد سق الأرائك

وقد أخذت منا ومنها السرى فما

ترى غير نضو فوق نضو الحوارك⁴⁸

يتحدث قبل البيت الأول عن وسائل النقل السريعة التي توصله ظعائن الأحبة، ووصف الفرس، ثم انتقل إلى الخيار التالي وهي «النوق»، التي اختار لها صفتين أساسيتين: (النجب / العتاق)، النجاسة، والعتق، ثم إنها تصدر هديراً كهدير الحمام عند قطع الشوط الأول، مما يعني تجدد نشاطها، واستعدادها للشوط الثاني، فبعد تحديد الصفات الثلاث الأولى: «النجابة / العتق / النشاط»، تأتي الصفة المركزية للناقة، ولأية وسيلة نقل، وهي (السرعة)، إنها سرعة خيالية، تتحدد بمفردة أصيلة في معجم «الناقة»، وهي (روايتك)، لكن التعبير البالغ عن السرعة هو الذي تجسده الصورة المفصلة، (ما أبصرت شخصاً أمامها وسلمعت إلا وهو خلف الروايتك)؛ سرعة لا تقاس إلا بطرفة عين، فكل ما تراه أمامك أياً كان شخصه فلا تسلم عليه إلا ورأيت في الحال وراءك؛ فلا يستغرب أن يقدر (رواجها

الواحد) ب (مسافة شهر)، لكنها مميزة بمعجزة، هي (توفير الراحة) رغم تلك السرعة العجيبة، كما تشرحه تنمة البيت (والفق غير ناهك).

ومع ذلك كله انطلاقاً من مبدأ التوحد السابق في الصورة الأولى لمحمد ويهيم محمود في تصويره لنوقه، والتعبير عن طول الرحلة، وكأنه أشفق عليها في لحظة شعرية مؤقتة؛ من شدة ما أنهكت ب (السرى) هم أيضاً أنهكوا، وأخذ منهم السفر جميعاً، بحيث يندمجون هم أيضاً مع صورة (النوق)، فيحدث نوع من التماهي، والتماثل في كل شيء حتى إنك لن تفرق بين «الراكب» و«المركوب»، فلن ترى (غير نضو) فوق (نضو)!

من عالم الإنسان: صورة المرأة:

رغم النزعة الدينية الصوفية المسيطرة على المجتمع السوكي، ورغم أن الشعراء هناك هم العلماء، رغم ذلك كله أبت التقاليد الشعرية إلا أن يبيحوا لأنفسهم هذا النوع من القول بالشعر، ولذلك نلاحظ أنهم في النسب لا يتورعون عن «التصوير الحسي»، للمرأة، وإن كانوا لا يصرحون بـ «الممارسات المحظورة» نهائياً، وإن وصف بعضهم مدى افتتانه بجمال «المعشوقة الافتراضية» تلك، فهو يبقى على كل حال غزل عفيف في مصطلح النقاد، ويهمنا هنا شرح الصورة التي يرسمون بها المرأة، ولعل النموذج الاتي للشيخ الحاج محمد أحمد من أهم النماذج المعبرة عن الشكل العام لصورة المرأة بين شعراء كل أسوكت:

مهة لها جيد المهة، وخاجب

كَنُونٍ، وَفَوْقَ نُوبٍ غُرَّةُ الْبَدْرِ⁴⁹

وطرف سقيم كالسنان لعاشق

لَهُ فَتَكَاتٌ كَالْهَزِيرِ أَبِي أَجْرِ⁵⁰

وفرع أثيث فاجم متراسل

كَأَنَّ الدُّجَى تَكْسُوهُ بَرْدًا إِلَى الْفَجْرِ⁵¹

ونغر شتيت أشنب إن لمحت

حَسِبَتْ وَمِیْضَ الْبَرْقِ مِنْ ذَلِكَ الْفَجْرِ⁵²

وما الشهد إلا ريق من لثاتها

وما المسك إلا من معاطسها يجري⁵³

منعمت يخكي الحرير أديمها



كاملة، من باب إطلاق الجزء، وإرادة الكل، فهو (سقيم)، ورمح فاتك بالعشاق، مثل الأسد تماماً رغم سقمه، فيرسم الشاعر فوق تلك الغرة البهيجة، المستنيرة صورة بديعة لـ «الشعر»، الفاحم المتراسل، فيحكي ذلك المظهر منظراً «ليليا» تلمح في نهايته «فجراً» قائماً، مستخدماً تشبيهاً مركباً جليلاً، إذ شبه سواد الشعر بدجى الليل، وبياض الوجه بالفجر، فجعل الليل والنهار عاكفين معا في آن واحد.

ومن تلك الصورة الملونة بالأبيض، والأسود ينتقل إلى صورة ذوقية عذبة، تجسد جمال (الثغر) المفلج، الأسنان، الذي يشبه لعان أسنانه (وميض البرق)، وتشبيهه مقلوب يصف عذوبة (الريق)، ونكهة (معاطسها) فالأول يستمد منه الشهد حلاوته، (وشذا المسك) يضوع من معاطسها لا غيراً

ثم ينزل الرسم الفني إلى (الجسم) عموماً فينحت له صوراً، تحكي نعومته، فأديمها يحكيه (الحرير) في اللطف، واللين، بعدها تأتي المفاجأة الأسلوبية، فتلك (المهامة) الموصوفة بهذه الأوصاف تتميز عن بقية «المها» بعدة مميزات أهمها ثلاثة: مادية: (حلة البهاء)، وفعلية: (سلب العقول)، وأخلاقية: (ربة الخدر) أي مصنونة، متسترة، ليست ساقطة، ولا متبرجة في الشوارع.

تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الْمَها حُلَّةُ الْبَها

وَسَلَبُ النَّهْيِ وَأَنهَارَةُ الْخَدْرِ

وَصَفْءُ اثْرَثِ يَفْ كَحَشْحِها مَشْيَةُ الْأَرْ

تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الْمَها حُلَّةُ الْبَها

وَسَلَبُ النَّهْيِ وَأَنهَارَةُ الْخَدْرِ

تَزِيدُ عَلَى كُلِّ الْمَها حُلَّةُ الْبَها

وَسَلَبُ النَّهْيِ وَأَنهَارَةُ الْخَدْرِ

صورة المرأة هنا حسية كلها تقريباً، فقد عمد الشاعر إلى رسمها من «العنق» نازلاً إلى «الكشح»، فيجسد جمالها عبر كتلة من التشبيهات، فكل جزء من أجزائها المثيرة يقارن بصورة «أمر آخر» تبيّن وجه الشبه القوي بين طرقي التشبيه، وأغلب التشبيهات الواردة هي ذاتها التشبيهات التقليدية السائدة في الشعر العربي القديم، و يبدأ رسم ملامح «المرأة» بهذا التشبيه التقليدي وهو تشبيه «المرأة» بـ «المهامة» بقر الوحش، مع احتمال أن تكون كلمة (مهامة) الأولى بمعنى الشمس، أي: هي في الحسن مثل شمس، لها جيد كجيد بقر الوحش، وأهم مظهر يثير شعراء الجاهلية هنا هو (العنق / الجيد)، وطول «العنق» يجد ذاته يعتبر مدخلاً شيقاً إلى «عالم المرأة»، ثم (الوجه) الذي انتقى الشاعر منه الجوانب «اللامعة» في نظره، وأولها (الحاجب)، فهو مقوس كـ «النون» في الخط العربي، ثم «لعان» (الجبهة) وصفاءها حتى كأنها (غرة البدر)، وثالث المكونات المركزية في الوجه هو (الطرف)، وإن كان الطرف يجد ذاته يكتسي أهمية عظيمة في جمال المرأة إلا أنه يشير من خلاله إلى (العين)

لذلك فهي صومعة، وأيقونة، وشمس في الخدر، تتوالى عليها زمر العشاق الذين ترديهم بسحرها المادي، والمعنوي، وتفعل بهم ما تصنع الخمر بشاربها لولا أنها تفتك بهم عن طريق (طرفها السقيم)!

ونلاحظ أنه فصل في الأوصاف الحسية، وأجمل في الجوانب المعنوية، مكتفياً بـ«الستر» الذي كفى عنه بـ(ربة الخدر)، فهي تبقى دوماً تلك الشمس التي تغري الناظرين، ولا يقربون منها، ولذلك فالشاعر نفسه ليس مجرد رسام بعيد عن الدخول في الصورة كعاشق مستهام، فقد استهل المقطع بعشق وصل الاعتراف بأنه (حكم قضائي) من (قاضي الوجد)، فهي تشغل فكره، وتملاً صدره، وهواها مثل (الجمر) في جوانحه:

لَمَغْنَاكِ فِي فِكْرِي، وَمَغْنَاكِ فِي صَدْرِي

وَسِرُّهُوََاكِ فِي الْجَوَاغِ كَالْجَمْرِ⁵⁷

قَضَى لِي قَاضِي الْوَجْدِ أَنِّي مَتَّيْمٌ

فَلْيَقْرَبِ إِسْرَافَ الْغُرُوبِ إِلَى النَّخْرِ⁵⁸

وهذا النموذج هو ملخص الصورة الشعرية للمرأة في الشعر السوكي، إلا أنهم في بعض الأحيان ينطلقون من أوصاف «المذكر» إذا بدأ التشبيه بـ«الظي»، ويتفاوت تصوير غرامهم بعد ذلك ما بين ملمح، ومؤكد للهوى، والهيام مثل المقطع التالي للشاعر عبد القادر:

ظَلِي أَقَامَ الْحُسْنَ فِي أَمَاتِي

مَا جَارَهَا إِلَّا إِلَى عَمَاتِي

فَانْشَقَّتِ الْأَصْدَافُ⁽⁵⁹⁾ أَصْدَافَ الْبَهَا

عَنْهُ فَضَاعَ الدَّرْبُغَدُ نَشَاتِي

مَا إِنْ تَرَى خَمراً كَخَمْرِ رَصَابِي

كَلَّا، وَلَا تَمراً كَتَمْرِ لَنَاتِي

سَيَّانِ دُرِّي الْعُقُودُ وَتَغْرَهُ

فِي النَّظْمِ، لَا فِي كُلِّ مَا هَيَّاتِي

كَالْعُصْنِ قَدْ⁶⁰، كَالْغَرَالِ تَلَفَّتَا

كَاتَبَرِقَ فِي الظُّلَمَاءِ فِي بَسْمَاتِي

وَيُرِيكَ مُحَمَّرَ الشَّقِيقِ إِذَا بَدَا

قَبَسٌ⁶¹ تَوَقَّدَ مِنْ عَلَى وَجَنَاتِي

السُّخْرُ مِنْ كَلِمَاتِي، وَالْعُودُ مِنْ

نَعْمَاتِي، وَالْمِسْكُ مِنْ نَفَحَاتِي

وَالْقَوْسُ مِنْ نُونَاتِي، وَاللَّيْلُ مِنْ

حَدَقَاتِي، وَالْخُورُ مِنْ أَخَوَاتِي

بعد هذه التجسيد الفاتن للجمال يعترف بالهوى صراحة:

وَدَعَا الْهَوَى قَلْبِي إِلَيْهِ، فَمَا ائْتَدَى

فِي الْحَالِ وَالْأَيَّ لِعَبِيدُعَاتِي

يُصْمِيكَ قَبْلَ الرَّمْيِ، إِلَّا أَنَّهُ

يَلْحَظِي يُصْمِيكَ لَا بِقَنَاتِي

فَاعْجَبْ لَهُ يُذِمِّي الْقُلُوبَ وَلَمْ يَكُنْ

إِذَا مَوْدُ الْأَجْسَادِ مِنْ أَقَاتِي

يَسْطُو عَلَى زَوْجِي عَلَى كَلْفِي بِي

زَوْجِي الْفَنَاءُ لِرُوحِي وَلِنَاتِي

فَصَرِيحٌ كَأَسَابِ الْغَرَامِ حَيَاتِي

كَمَمَاتِي، وَمَمَاتُهُ كَحَيَاتِي

ونختم المبحث بصورة حضارية، للمستحدثات التي شاهدها الصحراويون، وأثارت فضولهم الشعري مع أن شعرهم لم يتعود الخروج من الموضوعات التقليدية:

صورة حضارية: الطائفة:

لم يعن الشعر السوكي لحد الآن بالنظر إلى العالم الحديث، ومعالجه المتنوعة، فيقل جداً تناولهم للموضوعات الجديدة، ولكن بمناسبة إثارة مسألة فقهية سبق الحديث عنها حول «الحج على الطائفة» اضطر بعضهم إلى «إبداع تصوير» مبتكر للطائفة، فهم تعودوا إطلاق الأوصاف المعروفة شعرياً عن الفرس، أو الناقة، وإن كان لهم الفضل في إعادة تركيبها بصيغ جديدة، وهو ما لم يكن مع الطائفة، ولذا فقد جاءت أوصافهم لهذا «المعلم الحضاري الجديد» -جاءت أوصافاً فقيرة، لكن اللوحة التالية جسدت فيها الشيخ الخضر صورة الطائفة كما رآها، وأعجب بها، وقد خلق أجمل صورة شعرية للطائفة، إذ شبهها بـ(سمك يطير بأجنحة) فوق السحاب، أو (طيرا بلا زغب)! فهما صورتان عجائبيتان، أليقتان بأن يشبه بهما هذا المخلوق العجيب الذي يقطع

المسافات الجوية بشكل رهيب، فهي (صنع) لا شك أنه من حاذق، ماهر في فنه، فيندهش الشاعر من تماسكها الشديد وكأنها (لوح) واحد، كما يضع لهيكلها العام صورة أخرى تنبئ عن العلو، والفخامة، مع القوة، فهي (صورة الهضاب)، ويؤكد الشاعر أنه سبّرها جيدا، وتجوّل فيها ولم يجد لها عيبا سوى ذلك (الارتجاج / الاهتزاز) الذي يشهد عند الهبوط، أو (الهب) الشديد الذي يتخيله الشاعر وإن لم يره، ولكن يسمع (ضجيجيه)، وما سوى ذلك كله فراحة كبيرة، على (كرايس مصقفة):

ما تَنَقِّمُونَ مِنَ الطَّيَّارِ إِنْ لَمْ

عِنْدِي مَحَاسِنَ تَرَبُّو عَنْ حَصَى الْكُثْبِ

ظَلُّ ظَلِيلٍ كَرَّاسٍ صُقِّقَتْ دَعَةً

نُومًا عَلَى لَدْنٍ فِي مَضْجَعٍ رَحِبٍ

وَاهَا لَمْ سَمَكًا يَغْلُو بِأَجْنَحَةٍ

فَوْقَ السَّحَابِ أَوْ طَيْرًا بِلَا رَغَبٍ

سَبَّرَتْهَا فَإِذَا صُنِعَ قَدْ أَتَقَنَّ

نُوفُ طَنْتِي حَازِقٌ مِمَّا سِوَى الْقَرَبِ

شَدَّ الْمَسَامِرَ سَدَّ الْمَنَافِدَ عَنْ

تَدْقِيقِ فَكْرِ قَلَمٍ يَفْتَحُ سِوَى ثَقْبِ

كَأَنَّ الْوَاحِدَ مِنْ شَدِّ مَا التَّامَتْ

لُوحٌ وَتَحْسِبُهَا شَقَّتْ مِنَ الْهَضْبِ

مَاءً لَمْ مِنْ وَضْمَةٍ إِلَّا ارْتَجَاجُهَا

عِنْدَ الْهَبُوطِ وَإِلَّا صَبَحَتْهُ اللَّهْبِ

لعل فيما تقدم من القول إشارات تعد مدخلا مقتضيا إلى الشعر العربي عند الطوارق عامة، وقبائل كل أسوك خاصة، وتوضح كيف أحسنوا محاكاة الشعر العربي القديم، وتبين جانب من جوانب الخيال الصحراوي الأصيل، وكيف خلقوا صورا فنية شيقة بلغة لم يرضعوها، مما يكشف قوة اهتمامهم باللسان العربي.

ولئن لم تستقص تلك الإشارات أبعاد الموضوع فيكفيها أن تشوّق القارئ العربي إلى ذلك المتن الأدبي، في صحرائنا، وتجدد التواصل الثقافي القديم بين العرب، والطوارق عموما، وبين المثقفين خصوصا.

المواهب

1 - الطوارق: ذلك الشعب الأمازيغي العربي المثلثم، الذي يقطن شمال مالي المعروف بـ "أزواد"، وجنوب الجزائر، والنيجر، ويوجد في ليبيا وبوركينا بنسبة أقل، ينظر للتفصيل: الطوارق الشعب والقضية، هاشم الألوسي.

* أما "كل أسوك" فأحدى أهم القبائل الطارقية المشتغلة بالتعليم، والتعليم، ومن الذين يرون أن أصولهم عربية وإن كانوا طوارق اللغة والثقافة، للتعرف عليهم ينظر كتاب المدارس الأدبية في صحراء الطوارق لمحمد أحمد الخرجي، ص 30. وكل أسوك من أهم المبدعين في الشعر العربي بالصحراء الكبرى، ولذا سيركز البحث على نماذج من شعرهم فقط من خلال تناول "الصورة".

2 - هذا الشعر كله هو موضوع أطروحتي للدكتوراه التي

تنتظر الان أن تناقش قريبا إن شاء الله.

* إضاءة: أختصر في ذكر المرجع على العنوان والمؤلف، والنماذج الشعرية مليئة بالغريب اللغوي، اعتمدت على "القاموس المحيط" للفيروزبادي، وبما أن المفردات كثيرة جدا فلا أشير إليه أصلا!

3 - تطور الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، خالد الزواوي، ص 27

4 - الحيوان، الجاحظ، ص 131/3

5 - من عناصر نظري الشعر عند الجاحظ، د عبد الرحيم الرحموني، ص 26

6 - المصدر السابق، الصفحة نفسها.

7 - دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود شاكر، ص 80

8 - المصدر نفسه، والصفحة نفسها.

9 - تطور الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي، خالد الزواوي، ص 28



أغاني القدس حج مسيحي / تقديس

أ. أشرف أيوب معوض - كاتب من مصر

يرجع تاريخ زيارة الأقباط للأماكن المقدسة في القدس منذ اكتشاف الملكة هيلانه للصليب المقدس في عام 325م وتأسيسها الكنيسة القيامة واشترك البطريرك القبطي أناسيوس في تدشين هذه الكنيسة مع بطريركي انطاكية والقسطنطينية .

السيد المسيح قديماً وبهذا هم يتذكرون ويعيشون هذا الحدث وكأنهم يستقبلون السيد المسيح نفسه.

2 - غسل الكفن في نهر الأردن :

يحرص الحجاج المسيحيون للذهاب إلى نهر الأردن الذي تعمد فيه السيد المسيح وصارت المعمودية فيما بعد، هي الطقوس الأولى للطفل المولود كي يصير مسيحياً، ويحرصون على أن يغطسوا في هذا النهر مثلما حدث مع السيد المسيح وهم يلبسون الملابس البيضاء المطرزة بالصليب أو بالصور المسيحية، وتستخدم هذه الملابس في تكفينهم عند موتهم، فهذا الماء قد تقدس بنزول السيد المسيح فيه لذا فهم يأخذون هذا التقديس أو هذه البركة ويحرصون أن تلمس أجسادهم من هذا القماش الطاهر المقدس عند موتهم.

3 - النور المنبثق من قبر المسيح :

في يوم سبت الثور السابق مباشرة لعيد القيامة وفي هذا اليوم يرى الحجاج نوراً خارقاً للعادة يظهر عند قبر السيد المسيح وتشعل منه الشموع .

ويحرص كل الحجاج في هذه الليلة على أن يحملوا في أيديهم شموعاً ويوقدوها من بعضهم البعض وهم في زحام كبير حيث تضاء كنيسة القيامة كلها بالشموع في هذه الليلة، التي لا تلبث قليلاً ويطفئونها ويذكر المقرئ عن سبت النور (سبت النور وهو قبل الفصح بيوم ويزعمون أن النور يظهر على قبر المسيح في هذا اليوم بكنيسة القيامة من القدس فتشعل مصابيح الكنيسة كلها) ³ .

ويذكر لنا ادوارد وليم لين أن الأقباط اعتادوا أن يكتحلوا في يوم سبت النور (وكان الحجاج إلى بيت المقدس يحرصون على هذه العادة لاعتقادهم أن فيها حماية لعيونهم من قوة النور الخارقة الذي يظهر في هذا اليوم عند القبر المقدس بأورشليم) ⁴ .

ويحدثنا تاريخ الكنيسة القبطية ⁵ عن حادثة وقعت مع إبراهيم باشا بن محمد علي (بلغت أخبار فضل البابا بطرس وتقواه مسامع محمد علي باشا فأجله وأكرمه وأنزله عنده منزلة سامية وحدث لما احتل إبراهيم باشا الأراضي المقدسة وشى إليه بعض الأشرار بأن ما يدعي به المسيحيون من ظهور النور على قبر المسيح هو زور وبهتان فصدق إبراهيم باشا وشايتهم وزاده ريباً علمه أن النور لا يخرج إلا على أيدي بطارقة الأروام بالقدس).

وكذلك قصة مريم المصرية التي ذهبت إلى القدس مع بعض المسيحيين لزيارة الأماكن المقدسة سنة 382م وتحولت من إنسانة خاطئة إلى قديسة واستقرت هناك وذاع صيتها ⁶ وبعد وفاتها تم تشييد كنيسة باسمها .

ويعني الحج المسيحي (التقديس) الزيارة للأماكن المقدسة الموجودة في القدس والتي شهدت حياة وآلام السيد المسيح والتي سار في دروبها، وذلك بهدف التبرك .

ولا يعتبر الحج المسيحي فريضة كما في الإسلام، بل يعد آخر الأمنيات المقدسة لدى الشخصية القبطية، (كما أنها تشكل آخر طقوس العبور نحو الاكتمال الديني والارتقاء الاجتماعي) ²، ومن بعدها يفوز الحاج المسيحي بلقب (المقدس) وهذا اللقب له من المكانة الاجتماعية والدينية قيمة بالغة في الأوساط الشعبية .

ويعتبر موسم الزيارة للقدس هو أسبوع الآلام السابق لعيد القيامة لدى المسيحيين والذي يبدأ بأحد السعف حيث يحمل المسيحيون سعف النخيل وأغصان الزيتون، ويسيرون في - مجموعات تمثل الطوائف المسيحية - في الطريق التي سار عليها السيد المسيح، ومروراً بالجمعة العظيمة حيث نرى البعض يقوم بحمل الصليب، وبهذا يعيشون الأحداث ويتباركون بها، مثلما حدث في الماضي البعيد، وينتهي أسبوع الآلام بالاحتفال بالنور الذي ينبثق من قبر السيد المسيح .

احتفالات وعادات الحجاج في القدس

وكما ذكرنا يجيء موسم الحج المسيحي إلى القدس في أسبوع الآلام الذي يسبق عيد القيامة لدى المسيحيين لأنه الأسبوع الذي شهد الأحداث الرئيسية لحياة السيد المسيح على الأرض.

1 - الاحتفال بأحد السعف :

من المعروف أن أحد السعف هو الأحد السابق لأحد القيامة وفيه استقبل اليهود السيد المسيح بسعف النخيل وأغصان الزيتون باعتباره ملكاً أرضياً جاء ليخلصهم من الرومان - وهو لم يكن كذلك - وبالتالي يحرص الحجاج على إعادة تمثيل هذا المشهد حيث نراهم يمسكون في أيديهم سعف النخيل وأغصان الزيتون ويسيرون - في مواكب تمثل الطوائف المسيحية برناساتها الدينية - في نفس الطريق الذي سار عليها

والتي تحمل صورا أو نقوشا مسيحية وبعض قصاصات من قماش تم غسله في نهر الأردن وأشياء أخرى كثيرة .

6 - الجداريات الشعبية :

قبل وصول (المقدس) إلى داره يكتب على بيت المقدس اسمه وتاريخ تقديسه مع رسم الصليب، وتوجد مثل هذه الأشياء بصورة نادرة وخاصة في بعض القرى بينما لا توجد على الإطلاق في المدينة ويعود تاريخ مثل هذه الكتابات إلى ما قبل 1967 وكذلك قبل قرارات الكنيسة بمنع زيارة الأقباط إلى القدس .

موقف الكنيسة الوطنية تجاه قضية القدس

اتخذت الكنيسة الوطنية موقفاً تجاه قضية القدس، فبعد حرب 67 عملت إسرائيل على تهويد المدينة المقدسة واتخذ البابا كيرلس السادس قراراً بمنع الأقباط زيارة القدس احتجاجاً على الاحتلال الإسرائيلي لها وانتهاكات إسرائيل للاماكن المقدسة⁶

وظلت الكنيسة القبطية على موقفها الرافض لاسرائيل ولكل أشكال الحوار مع اليهود وكيانهم الصهيوني ولم يقتصر الأمر على ذلك بل أصدرت الكنيسة الوطنية قرار تحريم زيارة القدس للأقباط الذي قرره البابا شنودة الثالث أيضاً طالما ظلت تحت سلطة الاحتلال إذا قال قداسته :

أن الأقباط لن يزوروا القدس إلى أن يأذن الله القادر على كل شيء باسترداد مقدساتنا المغتصبة وعودة الحق العربي وارتفاع رايات السلام على الأرض المقدسة، وأن يذهب الجميع إلى القدس مسلمون وأقباط⁷ .

وفي حديث مع البابا شنودة والتي أجرتة سناء السعيد حول منع الأقباط من زيارة القدس وهل يعتبر عملاً كنسياً أم عمل قومياً ؟

يجيب قداسته أنى أنظر إلى الموضوع من الناحيتين فمن ناحية القومية العربية لا يجوز أن نتخلى عن إخواننا الفلسطينيين وإخواننا العرب بتطبيع العلاقة مع اليهود وإلا لكان من الممكن أن يعتبروا (الأقباط) خائنين القضية العربية التي كافحت عنها مصر منذ 1948 حتى الآن.

ومن ناحية الكنيسة يعتبر الأقباط الذين يذهبون إلى القدس يخونون كنيستهم في قضية « دير السلطان »⁸ وبالتالي يشعر اليهود بأنهم وصلوا إلى ما يريدون

ولما كانت ثقة إبراهيم باشا وأبيه بالبابا بطرس عظيمة استدعاه إليه من مصر، فسار البطريك إلى القدس ، ولما علم إبراهيم باشا بقدمه خف لاستقباله بحاشيته وقواد جيشه وعند حضور البطريك أمسك بيديه وساعده على النزول من مركبه وأعلمه بالأمر الذى استقدمه بسببه وطلب منه أن يصلى ليخرج النور على يديه فأجابه البابا بطرس والدموع تفيض من عينيه «أن النور يظهر على يديك لا على يدي أنا الخاطئ» ولما علم البابا بطرس بأن ذلك تترتب عليه عداوة بين الروم والأقباط اعتذر لإبراهيم باشا طالباً منه أن يكون حاضراً معه بطريك الأروام ويكون هو معهما ليؤزل الريب، فرافقهما إبراهيم باشا، وكانت كنيسة القيامة قد فاضت بالجماهير وتضايق الناس من الزحام فأمر إبراهيم باشا عساكره بإخراج جميع الفقراء والزائرين إلى خارج كنيسة القيامة والإحداق بهم حتى يوقعوا بهم إذا لم يظهر النور فشعر البابا بطرس بسوء العاقبة إذا لم يظهر النور، وكان قد قضى هو وبطريك الأروام مواظبين على الصلاة والصوم مدة ثلاثة أيام كالعادة، وبعد ذلك أقيمت الصلاة المعتادة فوق القبر ولم تتم حتى انبثق نور من القبر المقدس واجتاز من الأعمدة فشقا كما يرى اليوم، إلى أن وصل الجماهير المحتشدة خارج الكنيسة فضجوا هاتفين «النور . النور» وتلتهم أصوات الذين في الكنيسة قائلين كذلك بطريقة أرعبت إبراهيم باشا وحيرته في ذهول وكاد يسقط على الأرض وهو يقول (أمان بابا) واستند على البطريك حتى هدأ روعه وعادت إليه قواه.

4 - زيارة الأماكن المقدسة

يعمل الحجاج المسيحيون على زيارة الكنائس والتي أقيمت على أطلال الأماكن التي شهدت معجزات السيد المسيح والأحداث الرئيسية لحياته على الأرض وهم يحرصون على الصلاة فيها والدعاء وكتابة الرسائل وإيقاد الشموع .

وفي منظور الكثير من الزائرين أن الدعاء والطلبية في مثل هذه الأماكن المقدسة مجابة .

5 - شراء الهدايا من القدس :

يحرص الزائرون للقدس عند عودتهم أن يشتروا هدايا لأقربائهم وأصدقائهم على اعتبارها (بركة من القدس) ومثل هذه الهدايا بعض من الشموع التي أضيئت عند قبر السيد المسيح، وكذلك الميداليات

ووصف رحلة الحج، وزيارة الأماكن المقدسة هناك، كما أنها تعبر عن الحالة الشعورية والروحية لنوال التقديس ويطلق عليها أغاني حج مسيحي / تقديس.

نماذج من أغاني القدس¹¹

1 - التمني لزيارة القدس:

تعد زيارة القدس لدى الشخصية القبطية من أهم الأمنيات والأحلام بل هي آخر أمنية له في الحياة في أواخر العمر فبعد زواجه وإنجابيه وفرح أولاده يتبقى له أن يفرح الفرح الأخير بزيارة القدس.

ومن أهم العبارات المأثورة التي تقال في مثل هذه المناسبات مثل (عقبال قدسك).

وفي الصعيد كانت تعقد أمسيات (الميمر) التي تحكى فيها سيرة القديس والتي يغني فيها معلم الكنيسة الأغاني الدينية والاجتماعية والتي يعقبها بالتماسي للأشخاص الذين (نقطوه) أي ذكر اسم الشخص الذي حضر ودفع (نقوط) للمعلم فلذا يحب أن يحيه ويدعوه لزيارة القدس ويمكن أن يعقد الميمر خصيصاً للاحتفال بالذهاب للقدس أو العودة منه.

أسهر الليالي

وأديك وأدينا

المقدس فلان جاب التحية

وإن شاء الله يقدس ويجينا

أه أنا اسأل الله الديان

الذي رفع السما من غير عمدان

يوعدك يا سي (فلان)

بزيارة القدس ومدينة الشام

وقريب يارب بهنا وسلام

2 - الدعوة لزيارة القدس:

تصور الأغنية الشعبية الرغبة الشديدة في زيارة القدس وأنها وعد مكتوب ومن شدة الرغبة في الزيارة يطلب من السيد المسيح أن يدعو لزيارته وهكذا تصور الأغنية .

ناديني بصوتك يا مسيح ناديني

خاطري أنا أزورك وأفرد يميني

خاطري أنا أزورك يا دير النصارى

أفرد دراعى اليمين وأدق الإشارة * الصليب

الوصول إليه مع الإبقاء على موقفهم الثابت من جهة هذا الدير وعدم احترامهم لقرار المحكمة اليهودية العليا التي أدانت الرهبان الأحباش وحكمت بأحقية الأقباط في هذا الدير والتي لم تنفذه إسرائيل⁽⁹⁾. وبالرغم من قرارات الكنيسة بعدم زيارة القدس إلا أنه قد ذهب البعض وخالفوا قرار الكنيسة، ومن بعد اعترفوا بأخطائهم ونشروا اعتذارهم في الجرائد وهذا معناه أنهم لن يعودوا إلى ذلك في المستقبل وقد عفا عنهم البابا شنودة الثالث .

وبالرغم من خضوع معظم الأقباط لقرارات الكنيسة إلا أننا نجد أن البعض يشعر بالضيق والحزن لمنعهم من زيارة القدس كما أنهم يشعرون بالغيرة من أقرانهم المسلمين الذين يحجون .

فالأقباط والمسلمون يحملون نفس ثقافة الحج .

الوجود القبطي في القدس

يعتبر أول حصر دقيق للكنائس القبطية في القدس هو الحصر الذي سجله أبو المكارم في تاريخه عن الكنائس في عام 1381 م، إذ يذكر أبو المكارم وجود هيكل قبطي داخل كنيسة القيامة وكنيسة باسم المجدلانية وكنيسة ثالثة هي التي دخلت في دير السلطان، من ناحية أخرى تتحدد الممتلكات الدينية للأقباط في القدس في الوضع الحالي حسب الحصر التالي:

✱ دير السلطان وبه كنيسة الملاك والأربعة حيوانات .

✱ دير مار أنطونيوس شمال شرقي القيامة .

✱ دير مار جرجس حارة الموارنة

✱ كنيسة العذراء بجبل الزيتون .

✱ هيكل على جبل الزيتون .

✱ كنيسة باسم ماريوحنا خارج كنيسة القيامة .

✱ كنيسة صغيرة باسم الملاك ميخائيل ملاصقة للقبر المقدس من الغرب⁽¹⁰⁾ .

أغاني القدس

يقصد بها الأغاني الشعبية التي يغنيها الأقباط في احتفالية الذهاب للقدس والعودة، وترتبط هذه الأغاني بالمعتقد الديني، ويشمل موضوعها الدعوة للزيارة،

خاطري أنا أنزورك يا دير بن مريم

أفرد دراعى اليمين وأدق المشتير (الموشوم بالـ
الشنيور)

خاطري أنا أنزورك يا دير القيامة

أفرد دراعى اليمين وأدق العلامة

خاطري أنا أنزورك يا دير المسيح

أفرد دراعى اليمين وأدق التاريخ

ويبدو من هذه الأغنية انه عند زيارة القدس يتم
عملية وشم الصليب على اليد

أوريماً قديماً كان وشم الصليب على الجلد علامة
على زيارة القدس ولا سيما كتابة تاريخ الزيارة.

وقد تكون زيارة القدس حلم أو رؤية يراها الشخص
ليقوم بعدها بالزيارة ونرى أنه من شدة التفكير في هذا الأمر
والأمنية المقدسة جعله يحلم بالسيد المسيح والعمل على
سرعة تحقيق الحلم أو الرؤية.

حلمت حلم بك يا مسيح وأنا نايم

ترت * من النوم على القدس وأنا هايم (قمت)

وقد ينذر الرجل أو المرأة التي تتمنى الزيارة إن أعطاه
الله وحقق أمنيتها أن تفي بالنذور وقد تكون النذور أن
تقيم ولائم وتوزع (صواني) الأكل على المهنيين لها.

على لحمه ضاني ما لقلقه حلتني

على لحمه ضاني

على لحمه ضاني والمعاليق فضني

تزين الصواني

على لحمه ليبي ما لقلقه حلتني

على لحمه ليبي

على لحمه ليبي والمعاليق فضني

تزين الصنيبي

كذلك يستشف من المقطع التالي على إقامة
الحفلات عند الإعلان عن الزيارة:

أنوار يا زواير واسقوا القهاوى

وأن أذن الله على القدس أنا ناوى

وقد ينذر البعض أشياء غير الذبايح والتي تستخدم
في الكنائس كالمحارم والستائر والمفروشات

لاغنى وأغنى وأن عطاني ربي

لاغنى وأغنى

أغنى وأغنى وأفرشك يا قيامة*

محارم بلولى (كنيسة القيامة)

أغنى وأقول وأن عطاني ربي

أغنى وأقول

أغنى وأقول وأفرشك يا قيامة

محارم بلولى

أغنى وأظاظلى وأن عطاني ربي

لاغنى وأظاظلى

أغنى وأظاظلى وأفرشك يا قيامة

محارم حجازي

3 - الترغيب في الزيارة والتقدّيس:

تعمل الأغنية الشعبية والتي تعبر عن وجدان
الجماعة على الترغيب في زيارة القدس فهي ترغبه
بالزيارة بهدف أن يحمل معه قماش الكفن كي يغسله
أو يبيله في نهر الأردن الذي تعتمد فيه السيد المسيح كي
يصير قماش الكفن طاهراً مقدساً .

إن نويت يا مقدس خد أبيض وشيلني

عند بحر الشريعة يا محلى غسيلني

وها هي الأخت التي تتمنى أن تذهب مع أخيها
لزيارة القدس وشدة تعلقها وأمنيتها بالزيارة وتنعكس
الأغنية عن رغبة الأخت في الزيارة وتعللها بأن تكون
معينة له في الرحلة وسوف تنفعه في عمل القهاوى
وتوصي المقدس بأنه سوف لا يندم إذا أخذ أخته معه.

إن نويت يا مقدس

خد أختك في طولك

تكتب لك قديسة

وتسلم حمولك

إن نويت يا مقدس

خد أختك خطيرة

تنفعك في عمل القهاوى

وقلى الفطيرة

ما شعلقت أخته في سلب الجمالي

أحلفك يا مقدس ولا تندم أه يا غالي

ما شعلقت أخته في سلب الحاوية

الضبط الاجتماعي والأخلاقي وتمدح القيم الاجتماعية المرغوبة في المجتمع وتنتقد القيم المردودة.

6 - مشهد وداع الحاج:

ها قد شرع الحاج في الزيارة وقد تأهب استعداداً للرحلة وعليه قبل أن يغادر أن يطلب من أمه العجوز أن تدعوله لتكون دعوتها خيراً معيناً في سفره وغربته ولأن الرحلة قد تكون شاقة والطريق غير آمن وهو أيضاً يطلب من أمه أن تدعوله (بتمام القدسية) أي يكون التقديس كاملاً وأن يقبل السيد المسيح منه زيارته .

أدعيلي يا أمي ياراكبة العلالى

أدعتلك أه يا ابني يا عزيزيا غالى

أدعيلي يا أمي ياراكبة السطوحى

أدعتلك يا نور عيني يا عزيزيا روى

أدعيلي يا أمي بتمام القديسة

أدعتلك أه يا ابني في كل كنيسة

أدعيلي يا أمي وأجيبك ملاية

أدعتلك أه يا ولدي يا كبدى يا ضناى

وعلى الرغم من كل الصعاب التي كان يمكن للحاج أن يتعرض لها لذا فهو على إصرار كامل للرحلة حتى لو قضى الأمر به إلى موته في سبيل أن يحج ويرى نور المسيح .

أه يارب ما أموت ولا يدفنوني

لما أشوف نور المسيح وأو في ديوني

أه يارب ما أموت ولا يبكوا على

لما أشوف نور المسيح وأملس عيني

أه يارب ما أموت ولا يسيروا بي

لما أشوف نور المسيح وأمحي الخطية

وهنا إشارة إلى نور المسيح وهو النور الذي يخرج من قبر المسيح يوم سبت النور كما يعتقد المسيحيون .

ويرافق المقدس الذي ينوي الذهاب إلى القدس كثير من الأهل والأصحاب والرفاق وكأنه يقول لهم كفى إلى مكان الجنينة أو إلى مكان البسلة أو إلى (المخاضة) وهو المكان الذي يتجمع عنده الحجيج على شاطئ البحر الأحمر، قبل ظهور الموانئ الحديثة وكيف أنه يشكرهم

ولا تندم يا مقدس أه يا غالى على

وأما إذا أخذ أمه معه سوف يكون حجا مقبولا وذنباً مغفوراً .

إن نويت يا مقدس خد أمك في طولك

تتسب لك حجة وتغفر ذنوبك

4 - إشهار دعوة الزيارة:

ها قد نوت المقدسة أو المرأة للذهاب للقدس وراحت ترتدي أفضل الثياب وهي فرحة تفتخر بقيامها للزيارة وسوف تقدس وسوف يناديها الكل بلقب المقدسة .

وتصور الأغنية الشعبية الحوار الدائر بين الأهل والجيران والمقدسة مسافرة وهي في أبهى حلة لها .

على فين يا مقدسة بتوبك القطيفة

رايحة أزور المسيح وأعول الضعيفة

على فين يا مقدسة بتوبك السلاوى

رايحة أزور المسيح وأرجع إلى ديارى

5 - الاستعداد المادي للزيارة:

قد يعلل البعض عدم زيارتهم للقدس بسبب تكاليف الرحلة وأن الطريق صعبة وعسرة وترد هنا الأغنية الشعبية على هؤلاء البخلاء الذين يدخرون المال ويكنزونهم ولا ينفقونه في زيارة المسيح وفي نفس الوقت تطمئن الزائرين بأن الله سوف يرزقهم بغيره .

سافروا سافروا بلاش مسك سيرة

المسيح يهون الطرق العسيرة

ضيعوا مالكم ولا تندموش

المسيح يعوض ولا تعلموش

ضيعوا مالكم وعيشوا فقارا

بطرق المسيح ما فيش خسارة

ده مالك بشيلي يا صاحب الجنين

ده مالك بشيلي

ضيعوا في طريق المسيح

ده يرزقك بغيره

ومن هنا تعمل الأغنية والتي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية بسلوكيات أفرادها المتباينة على



الاحتفال بأحد السفف

وركوب الباخرة لذا عملت الأغنية الشعبية على بث
الطمأنينة في نفوس الحجاج الذين يركبون البحر لأول
مرة في حياتهم وذلك من خلال وصف قائد الباخرة
بأنه رجل محنك ذو خبرة عريقة بأحوال البحر وتلاطم
الأمواج .

وتجى هنا الأغنية في صورة سؤال وجواب

اه ياريس الغليون

مال الموج مرارى

ما تخافيش ايا مقدسة

دا أنا ريس قرارى

اه ياريس الغليون

مال الموج مضلم

ما تخافيش يا مقدسة

وانا ريس ومعلم

تحت ظل الغليون طرف الكوفية

أركى يا مقدسة وكراكى على

تحت ظل الغليون طرف الملاية

ما تخافيش يا مقدسة وكراكى حداى

وفي القرن العشرين كان خط السكك الحديدية إلى
القدس هو الطريق المفضل لعظم الأقباط .

وتعكس الأغنية الشعبية فرحة الحجاج وهم

ويقر بجميلهم عليه ويطلبهم بالعودة حيث أنه برفقة
رفاق طبيين.

عزمونى الحبايب لحد الجنينة

عاودوا يا حبايب جميلكم علينا

عزمونى الحبايب لحد البسلة

عاودوا يا حبايب جميلكم وصلنا

عزمونى الحبايب لحد المخاضة

عاودوا يا حبايب لقينا الرفاقة

عزمونى الحبايب لحد المحطة

أن إذن الله نرجع بفرحة

عند بابور السفر ربطنا الزكايب

عند قطع الورق ودعنا الحبايب

وإذا كان السفر عن طريق البحر فإن قافلة الحج
القبطي تبحر من ميناء دمياط عبر البحر الأحمر إلى
يافا ومن هناك إلى القدس .

ويذكر محمد رجب النجار⁽¹²⁾ حيث كانت رحلة
البحر يومئذ مخاطرة غير مأمنة العواقب في المراكب
«الجلاب» وتجربة سيئة، كما صورها الرحالة كابن
جبير وابن بطوطة وغيرهما، فقد ظلت هذه الصورة
السيئة (عن البحر) عالقة بالأذهان، غير أن الصورة
سرعان ما تغيرت مع ظهور البواخر الحديثة (التي
تسير بقوة البخار) بالإضافة إلى الخوف من البحر

يركبون القطار الذي سيصل بهم إلى القدس لتحقيق أحلامهم وأمنياتهم لذا فهم يتغزلون في وصفه .

وكان القطار قديماً يسمى (وابورا) أو (بابور) باعتباره قاطرة تسير بالبخار .

يا أحمر يا دومي يا بابور السفر

يا أحمر يا دومي

يا أحمر يا دومي شق نور المسيح

يا ما قل نومي

يا أحمر يا عدسي يا بابور السفر

يا أحمر يا عدسي

يا أحمر يا عدسي شق نور المسيح

يا ما ما قل نعسي

يا أبواربع مداخن يا بابور السفر

يا أبواربع مداخن

يا أبواربع مداخن يا حلوة البابور

على القدس داخل

وتصور الأغنية الشعبية أيضاً عند رجوع الحجاج بالقطار فرحين لأنه عائد بالسلامة حاملاً أحبابهم الحجاج .

يا بودراع حديد يا وابوريا وابور

يا بودراع حديد

يا بودراع حديد سلمك سلمك

يا جايب حبيبي

يا بودراع حديد يا وابوريا وابور

يا بودراع حديد

يا بودراع حديد سلمك سلمك

يا جايب الحبايب

مع تطور وسائل المواصلات وقد أضحت الطائرة هي الوسيلة المفضلة والسريعة لذا كان على الأغنية الشعبية أن تطور نفسها لتناسب مع هذه الوسيلة الجديدة .

لا رشك ملبس يا طيارة يا طيارة

لا رشك ملبس

لا رشك ملبس يا طيارة يا طيارة

يا جايب المقدس

7 - في طريق القدس :

وقديماً عندما كان الحجاج يذهبون عن طريق الجمال ووصولهم إلى مكان اليهود أو بلاد الشام فهم يحتاجون إلى دليل يقودهم إلى طريق المسيح (القدس)

دلى يا دليل يا ابن اليهودي

دلى على طريق المسيح وبعد الدروب

دلى يا دليل يا ابن الشوامي

دلى على طريق المسيح وفي أي مكان

أوهم يتطلعون إلى حمام الحمى الذي يرمز إلى الطمأنينة والسلام وإذا هم رأوه فأنهم يستبشرون خيراً .

يا حمام الحمى يا هاوى الجزاير

دلى على طريق المسيح ده في أي قبائل

يا حمام الحمى يا هاوى الجزيرة

دلى على طريق المسيح ده في أي قبيلة

وإذا كانت الرحلة البرية عن طريق الأردن فيها مرتفعات ومنخفضات والتفافات لذا تعمل الأغنية الشعبية على طمأننة الحجاج .

شى على وشى واطى طريق الأردن

شى على وشى واطى

شى على وشى واطى ما تخافوش يا قداس

حاضنكم في باطى

لواوى لواوى طريق الأردن

لواوى لواوى

لواوى لواوى ما زانوها يا قداس

بشرب القهاوى

عجنا العجاين في طريق الأردن

عجنا العجاين

عجنا العجاين شق نور المسيح

طفينا الفتايل

بعيد المشوار يا قيامة

بعيد المشوار

بعيد المشوار وإن عطاني ربي

لا جيبك زوار

وتكوني سهيلة يا طريق القيامة

وتكوني سهيلة

وتكوني سهيلة واطحن الزعفران

لأبوعيون كحيلته

وتكوني سهيل يا طريق القيامة

وتكوني سهيل

وتكوني سهيل واطحن الزعفران

لأبوعيون كحائل

جنينة نشوها في طريق العدرا

جنينة نشوها

جنينة نشوها كملتها الملوك

لمريم وأبوها

فيها السبع نايم قبتك يا عدرا

فيها السبع نايم

فيها السبع نايم ودباخ العدرا

تزين الولايم

يا ترى مين طلعتها نخلتك يا عدرا

يا ترى مين طلعتها

يا ترى مين طلعتها طلعتها المقدس

وكل من بلحها

لبسنا خاتمنا في طريق العدرا

لبسنا خاتمنا

لبسنا خاتمنا يا حليم يا كريم

أجبر خاطرنا

لبسنا خواتم في طريق العدرا

لبسنا خواتم

لبسنا خواتم يا حليم يا كريم

جبرنا الخواطر

ياما كلنا رشالة في طريق العدرا

ياما كلنا رشالة

كلنا رشالة واقتكرنا الاحباب

في الارض الرمال

وها هم في الطريق سواء البري على الجمال أو في
البحر على الباخرة يغنون وهم سعداء فرحين بالزيارة
ونوال التقديس .

مين بنى القيامة قالب على قالب

بنوها الملوك بنانية عجائب

مين بنى القيامة طوبى على طوبى

بنوها الملوك بنانية عجوبة

جوختك يا مقدس غزل اليهودي (نوع من الصوف)

دويتها الجبال ومشى الدروب

يا فتيتك يا مقدس غزل النصارى

دويتها الجبال ومشى الحجارة

وتتوالى الذاكرة الشعبية في الغناء إلى تذكر قصة
السيدة العذراء مريم وميلادها للسيد المسيح وها هم
في طريقهم إلى بيت لحم حيث ميلاد السيد المسيح
وتعكس الأغنية الشعبية قصة الميلاد من عذراء
حاملة في طياتها وجدان الجماعة الشعبية التي تلوم
اليهود وتتوعدهم بالويل لأنهم اتهموا السيدة العذراء
مريم في شرفها .

ويذكر التقليد الكنسي (سألومة) التي كانت موجودة
أثناء ميلاد الطفل السيد المسيح وكانت أيضاً مصاحبة
للعائلة المقدسة أثناء زيارتها إلى مصر

ولا حدش حداها ولدته العدرا مريم

ولا حدش حداها (عندها)

ولا حدش حداها سمته المسيح

حبيبها وضناها

سألومه تلقى ولدته العدرا مريم

سألومه تلقى (العذراء)

سألومه تلقى يا ملوك السما

على الباب تزف

سألومه تلقف ولدته العدرا مريم

سألومه تلقف

سألومه تلقف يا ملايكة السما

على الباب ترفرف

قدام باب العمودى ولدته العدرا مريم

قدام باب العمودى

قدام باب العمودى الويل لكم يا يهود

تهمتوا البتول

قدام بحر ساير ولدته مريم حبيبتي

على الكنعانية يا مقدس

على الكنعانية

بدك تزور وتقدس

دى زيارة سنوية

وعن كيفية بناء كنيسة القيامة تغني الجماعة الشعبية وتعكس الأغنية الشعبية التفاصيل الصغيرة في البناء مما يدل على سعة الخيال الشعبي لهذه الجماعة .

طوبية على طوبية مين بناك يا قيامة

طوبية على طوبية

طوبية على طوبية دا بناتى البنا

بناتية عجوبة

قالب على قالب مين بناك يا قيامة

قالب على قالب

قالب على قالب دا بناتى البنا

بناتية عجائب

حط الشناكل مين بناك يا قيامة

حط الشناكل

حط الشناكل دا بنونى الملوكة

ورسموا الهواكل

حط الحديد مين بناك يا قيامة

حط الحديد

حط الحديد دا بنونى الملوكة

وعلو اصليى

وشال الحجارة مين بناك يا قيامة

وشال الحجارة

وشال الحجارة دا بنونى الملوكة

وناس الزيارة

مين شال ميه مين بناك يا قيامة

مين شال ميه

مين شال ميه دا بنونى الملوكة

لمحى الخطيئة

بنونى جدودى مين بناك يا قيامة

بنونى جدودى

بنونى جدودى وسع المدارة

قدام بحر ساير

قدام بحر ساير الويل لكم يا يهود

تهتموا الحرايم

قدام شبرميه ولدته مريم الغالية

قدام شبرميه

قدام شبرميه الويل لكم يا يهود

تهتموا البنيت

على غمر فول ولدته مريم

على غمر فول

على غمر فول واليهود سبوها

وهيه بكور (عذراء)

على غمر لولى ولدته مريم

على غمر لولى

على غمر لول والمسيح سيدى

موشح بلولى

وموسم الحج هو الأسبوع السابق لعيد القيامة ويسمى أسبوع الآلام وهذا الأسبوع يصوم المسيحيون صياما حتى الغروب والبعض لا يأكل شيئا سوى الخبز والملح أو الدقة (وهى خليط من الملح والسمنسم وبعض التوابل) دلالة على الزهد والتقشف والحزن لصلب السيد المسيح .

في أسبوع الآلام أكلنا بدقة

وقت صلب المسيح ناوحنا بحرقه

وهناك بعض الأماكن التي يزورها الحجاج قبل كنيسة القيامة وهي التي شهدت حوادث ومعجزات أجراها السيد المسيح أو أماكن لها قدسيته في التوراة .

على بير يعقوب يا مقدس

على بير يعقوب

بدك تزور وتقدس

تم الموعود

على بير السامرية يا مقدس

على بير السامرية

بدك تزور وتقدس

دى زيارة هنيه



الاحتفال بالنور المقدس

يا خشبة الموصل
يا خشبة الموصل يا نهار الهنا
نهار ما نوصل

وها هو المقدس قد وصل إلى كنيسة القيامة وتمصّر
الأغنية الشعبية ما رآه المقدس داخل الكنيسة في شكل
سؤالٍ بجواب .

أيش رأيت يا مقدس

على الباب وأنت داخل (ماذا)
رأيت بطوك الرب

يصلى ويأيد مدائح (مباخر)
أيش رأيت يا مقدس

على الباب اللي جوه
رأيت بطوك الرب

يصلى بحرقه
أيش رأيت يا مقدس

وأنت على المنجلية
(المكان الذي يُقرأ عليه الإنجيل)

رأيت بطوك الرب

يصلى ولا بين التوتية (كنا كنس)

وفي النهاية يحتتم الفنان الشعبي أغنية القدس
وسط السامر الشعبي وجمهور الحاضرين المحتفلين
بحنون المجاج سواء كان المجاج ذاهبين أو عائدتين
متمنياً لنفسه والحاضرين زيارة القدس .

دعلوا عمودي
بنوئي خوالي مين بناك يا قيامة

بنوئي خوالي
بنوئي خوالي وسع المدارة

دعلوا مقامي
عواميد رفيعة مين بناك يا قيامة

عواميد رفيعة كل من راح زارها
ما زاح الوجيعة

عواميد رفايح مين بناك يا قيامة
عواميد رفايح

عواميد رفايح كل من راح زارها
ما زاح الوجايح

وها هي الحلة قد وصلت إلى باب كنيسة القيامة
(عتبة الكنيسة) وهي فرحة بالزيارة ، ويصف الفنان
الشعبي العتبة والتي تطأها الأقدام بالحجارة والياقوت
والنحجار الكريمة واستخدام (السورة) أساور الذهب
والعقود (العقد) وبدل هذه الألفاظ العالية القيمة
المادية على الحالة النفسية الفرحة التي تصاحب
الزائرين عند الوصول إلى كنيسة القيامة .

عتبها حجارة كنيسك يا قيامة
عتبها حجارة

عتبها حجارة تفتح الزايرة
بين السورة (السورة)

عتبها ياقوت كنيسك يا قيامة
عتبها ياقوت

عتبها ياقوت تفتح الزايرة
بين العقود

يا خشبة بلوح بابك يا قيامه
يا خشبة بلوح

يا خشبة بلوح فرحتك يا قلبي
نهار أن ترويه

يا خشبة المايح بابك يا قيامه
يا خشبة المايح

يا خشبة المايح فيك يا قيامه
قبر المسيح

يا خشبة الموصل بابك يا قيامه

إن عطائي ربي لا روح وقلبي مأيس

ولا أقطع زيارتك يا بيت المقدس

سلام الله يكون معاكم

يا شمعى المسيح نحن والحاضرين ونعيش معهم

يارب سويّا تزوروا القدس يا جمعكم

قولوا كلكم آمين ويا من هنا حاضرين

الأفراد ووجدانهم، وتتضمن إرشادات مباشرة وغير مباشرة موجّهة إليهم ترتبط بالجوانب المختلفة في حياتهم¹⁵.

وأنة من وظائف الأغنية الشعبية أيضاً المحافظة على المأثور والموروث وتدعيمه فهي عندما تحتفظ به، وتؤديه أو تنقله من جيل إلى جيل، إنما تمنحه القيمة والحياة¹⁶.

خصائص أغاني القدس (الحج)

ويشير محمد رجب النجار¹⁷ إلى هذه الخصائص:

✱ غير معروفة للمؤلف ومجهولة للملحن ويعتمد الأداء الشفاهي الحي وحده سبيلاً إلى الانتشار والشيوع وتحقيق المتعة.

✱ تتسم بالتكرار اللفظي والتماثل البنيوي، والأدبي واللحن ومثال هذا التكرار يحقق للمؤدي والمتلقي معاً قدراً ملحوظاً من التماسك الفني ويجعل الأغنية مألوفاً فيسهل حفظها وترديدها.

✱ بساطة البنية الأدبية (وسداجة مفرداتها الشعبية) وكذلك ثبات البنية الإيقاعية يجعلان من السهل على المؤدي أن يستنسخ مثل هذه الأغاني، وأن يؤلف على منوالها الكثير.

✱ أغاني الحج أيضاً ملك للجماعة، كأى مأثور شعبي أصيل، لها الحق في أن تعيد صياغتها في أي وقت وتغير من وظائفها ومن ثم لإغراء أن تتعدد روايتها Version وتتكاثر تنويعاتها Variant وهذا يعني أنها في حالة دائمة من التحرك والتغير من مؤد إلى آخر.

وهذه الأغاني تعكس أيضاً ثقافة الجماعة الشعبية إزاء أداء شعيرة دينية خاصة وتعبر عن مشاعرها الدينية وتصوراتها الجمعية نحو أداء هذه الشعيرة، والمتتبع لهذه الأغاني يراها - في المحصلة النهائية - تعبيراً وتجسيداً للنسق ثقافي سائر ولنا أن نطلق عليه (ثقافة الحج الشعبية) في المجتمعات القروية والريفية وهو نسق من شأنه أن يؤدي إلى تحقيق التواصل بين الفرد والجماعة مؤكداً على تماسكها الاجتماعي، وتعزيز انتمائها المحلي، ودعم العاطفة الجمعية، فضلاً عن تكريس الوجدان الديني، فهي - أغاني الحج - من هذه الناحية إحدى الوسائل المهمة التي يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقرارها¹⁸.

سمات أغاني القدس

إن أغاني القدس هي نفسها أغاني الحج.

حيث تتكون الأغنية من حيث الشكل الأدبي أو القالب - من سطرين، أو شطرين فقط متحدي القافية أو متوازنين أو مزدوجين للربط بين شطري الأغنية وتشير تكاملها أو انتهائها وفي حالات نادرة قد يضيف الرواة المحدثون شطره ثالثة وهي مثل أية أغنية شعبية لها قالبان، قالب أدبي ثابت تصب فيه الكلمات وقالب موسيقي لحني موروث تضبط الكلمات على إيقاعه وهذا القالب اللحني أو النغمي يأخذ في معظمه طابع حذاء الإبل في الصحراء، فإذا ما طرأ خلل عروضي أو وزني نجح المؤدي في تعويض أو إصلاح هذا الخلل عن طريق الأداء الغنائي فيما يسمى في علم التلحين بال - Bridge Tone حتى تتوافر أو تتحقق عند الغناء - المدة الزمنية المتساوية بين شطري الأغنية، فلا يشعر المتلقي بأي من الفجوات بين النص واللحن أو عن طريق تكرار بعض مفردات الشطرة أو إضافة بعض من عنده¹³.

ويمكن أن تدخل أغاني القدس تحت الأغاني الشعبية الدينية، وبالتالي (قد تحتوي على وصف مفصل لإحدى الشعائر الدينية أو المبادئ أو المعتقدات التي ترتبط بالدين، والتي أصبحت أمراً مستقراً في نفوس الناس كجزء لا يتجزأ من إيمانهم بالدين ذاته)¹⁴.

وظائف الأغاني الشعبية

تقوم الأغاني الشعبية بوظائف ضرورية لا غنى عنها للمجتمع، فهي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية، وتعلي من شأن مثلها العليا أو تدعو إلى احترامها وتصون القيم الخلقية التي تريد للجماعة أن تؤكدتها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها كما تكفل للمعتقدات الدينية أن تظل مزدهرة قوية في عقول



كنيسة القيامة

الأدبي لأغاني الحج حتى تتفق وتناسب المكان الجديد واسم القديس الجديد.

وهناك سبب آخر لغناء أغاني القدس في الموالد القبطية وهو صعوبة وتكاليف رحلات الحج ،

لذا فإنها تغنى مثل هذه الأغاني في موالد القديسين والتي هي متاحة لكل أفراد الجماعة الشعبية من رجال ونساء وأطفال .

وسوف نرى مثل هذه الأغاني والتي تغنى في زيارة القدس وزيارة أماكن الشهداء والقديسين .

طريق القيامة، ملف، ملف

وإن عطاني ربي لا روحها يزف

طريق القيامة، ملفات ملفات

وإن عطاني ربي لا روحها يزفات

قبتك يا قيامة من البعد بانث

لما شافتها الجمال هامت وذامت

فهذه الأغاني تغنى في زيارة القدس حيث كنيسة القيامة .

وفي زيارة موالد القديسين تغنى نفس الأغنية مع استبدال (القيامة) بدير العذراء أو دير القديس .

طريق العذراء، ملف، ملف

وإن عطاني ربي لا روحها يزف

ومن خلال تسجيل أغاني القدس نستطيع أن نرى مثل هذه الأغاني أشبه بالبكايات ، وربما يرجع ذلك إلى أن الذي يؤدي هذه الأغاني هن النساء ، وهن أنفسهن اللاتي يغنين البكايات ، فعند سماعنا لهذه الأغاني، نجد ألحانها تتسم بالبطء والمد والتطويل في نهايات بعض الكلمات، وهذا أيضاً ما نجده في البكايات من الإيقاع البطيء الحزين والمد والتطويل والذي يتفق مع جو الحزن والتنهّد .

كما أن أغاني الحج والمعروفة (حنون الحجاج) والتي معناها الغناء الحزين لفراق الحجاج الذين سيسافرون إلى بلاد بعيدة وسوف يعانون من المشقة والغربة وربما يفقدون حياتهم في هذه البلاد لذا كان الغناء حزينا أشبه بالبكايات .

والشبه أيضاً ملحوظ (نرى في منطقة الوادي الجديد، إن النساء أثناء غسل الميت يقمن بترديد أغاني التحنين بدون أن تجرى عليها تغيرات نصية) .

ويلفت نظرنا في نصوص التحنين، المماثلة بين الانتقال في رحلة الموت ورحلة الحاج ، إلى الاعتقاد بوحدة الهدف النهائي للرحلتين الموت والحج .

أغاني القدس في الموالد القبطية

بعد قرار الكنيسة القبطية بمنع زيارة الأقباط للقدس كما ذكرنا تضامنا مع القضية الفلسطينية من ناحية واحتجاجاً على سلب مقدسات الأقباط في القدس (دير السلطان) من ناحية أخرى وبالتالي توقفت زيارة الأقباط للقدس ما يقرب من أربعين عاماً وعليه توقفت المناسبة التي تغنى فيها أغاني الحج وبالتالي كان من المفترض أن تتوقف مثل هذه الأغاني .

ولكن الأغنية الشعبية (أغنية الحج) لامتوت بل أنها تطورت نفسها وتطوعها حيث تغنى في مناسبات بديلة وثيقة الاتصال بها، أي في الأماكن المقدسة عموماً بل هي قدرة الجماعة الشعبية التي استعاضت عن القدس بأماكن الشهداء والقديسين والتي هي أيضاً أماكن مقدسة وراحت تغنى في زيارتهم، أغاني الحج، لأن هدف الزيارة واحد هو الحصول على البركة حيث تبقى مثل هذه الأغاني حية في الوجدان الشعبي .

فراح الفنان الشعبي أو الجماعة الشعبية تبدل وتحذف وتضيف الكلمات وتصبها في نفس قالب

طريق العدراملفات ملفات

وإن عطاني ربي لاروحها بزقات

قبتك يا عدرا من البعد بانث

لما شافتها الجمال هامت وذامت

لاغنى وأغنى وأن عطاني ربي

لافرشك يا قيامة محارم بتلى

أغنى وأقول وأن عطاني ربي

لافرشك يا قيامة محارم بلولى

لاغنى وأظاظى وإن عطاني ربي

لافرشك يا قيامة محارم حجازى

في زيارة موالد القديس الأنبا شنودة في سوهاج تغنى
الجماعة الشعبية

لاغنى وأغنى وأن عطاني ربي

لافرشك يا شهيد محارم بتلى

أغنى وأقول وأن عطاني ربي

لافرشك يا شهيد محارم بلولى

لاغنى وأظاظى وإن عطاني ربي

لافرشك يا شهيد محارم حجازى

مين بنى القيامة قالب على قالب

بنوها الملوك بناية عجائب

مين بنى القيامة طوبة على طوبة

بنوها الملوك بناية عجائب

وفي زيارة موالد القديسين تغنى نفس الأغنية

مين بنى الدير قالب على قالب

بنوها الملوك بناية عجائب

مين بنى الدير طوبة على طوبة

بنوها الملوك بناية عجائب

وفي زيارة القدس يغنى أيضاً

عتبها حجارة كنيسك يا قيامة

عتبها حجارة

عتبها حجارة تفتح الزايره

يسن السواره

يا خشبة بلوح يا بك يا قيامة

يا خشبة بلوح

يا خشبة بلوح فرحتك يا قلبى

نهار أن تروحه

وفي زيارة مولد العذراء بأسىوط تغنى الجماعة
الشعبية

عتبها حجارة كنيسك يا عدرا

عتبها حجارة

عتبها حجارة تفتح الزايره

يسن السواره

يا خشبة بلوح يا بك يا عدرا

يا خشبة بلوح

يا خشبة بلوح فرحتك يا قلبى

نهار أن تروحه

وحدة الموروث الشعبي بين الأقباط والمسلمين

تعبّر الأغاني الشعبية عن وجدان الجماعة وبالتالي فهي تعبّر عن ثقافتها، فالأقباط والمسلمون لهم ثقافة شعبية واحدة ومقدسات دينية خاصة بمعتقد كل منهما، لذلك فهم يغنون أغنية شعبية واحدة.

وكما ذكرنا أن الأغنية الشعبية حية تطور نفسها وقابلة للحذف والإضافة والتبديل لذا فإنها تطوع نفسها بما يناسب اسم المكان المقدس لكل منهما.

لذا جاءت أغاني الحج تعبّر عن وحدة الموروث الشعبي للأقباط والمسلمين فنرى أن الأغاني التي تقال للحاج المسلم أثناء زيارة النبی (ﷺ) هي التي تقال للحاج المسيحي (المقدس) أثناء زيارة القدس ومن هذه الأمثلة .

حج مسيحي (تقديس) :

على فين يا مقدسة بتوبك القطيفة

رايحه أزور المسيح وأعول الضعيفة

حج اسلامية:

رايحه فين يا حاجة يام الشال قطيفة

رايحه أزور النبی محمد والكعبة الشريفة

حج مسيحي :

أن نوبت يا مقدس
عند بحر الشريعة
خد أبيض وشيل
يا محلى غسيل

حج اسلامي :

لما نوبت يا حاج
على جبل عرفات
خد الأبيض وشيل
يا محلى غسيل

حج مسيحي :

أه يارب ما أموت ولا يدفنوني

لما أشوف نور المسيح وأوفى ديونى
أه يارب ما أموت ولا يبكوا على

لما أشوف نور المسيح وأملس عيني

حج اسلامي :

أه يارب ما أموت ولا أنزل ترابى

إلا أما أزور النى وأبلغ مرادى

أه يارب ما أموت ولا أنزل لحوود

إلا أما أزور النى وأبلغ المقصود

حج مسيحي :

دامالك بشيل يا صاحب الجني

دامالك بشيل

ضيع في طريق المسيح

دايرزقك بغيره

حج اسلامي :

يا شايل الجني

يا واد مالك بشيل

ما تنفق ع النى يا واد

ويعوض بغيره

حج مسيحي :

يا أحمر يا دوى

يا بابور السفر يا أحمر يا دوى

يا أحمر يا دوى

شق نور المسيح يا ما قل نوى

يا أحمر يا عدسى

يا بابور السفر يا أحمر يا عدسى

يا أحمر يا عدسى

شق نور المسيح يا ما قل نعسى

حج اسلامي :

وابور السفر يا أحمر يا دوى

شب نور محمد وصحافى من نوى

يا واپور النى يا أحمر يا عدسى

من يوم ما هويت النى صحافى من نعسى

ومن هنا نرى أن أغنية الحج هي أغنية شعبية واحدة وموروث شعبي واحد يعبر عن وجدان الجماعة المصرية وتكريسها لأداء الشعائر الدينية المقدسة وأغلب الظن أن فنانا شعبياً واحداً هو الذي غنى للثنتين .

الأخباريون

* الاسم : حلمي جبرة سوريال

محل الميلاد: قرية المشاودة (سوهاج)

السن : 57 سنة

المهنة: معلم كنيسة

الحالة التعليمية: يجيد القراءة والكتابة

* الاسم : منيرة أسكاروس عبد المسيح

محل الميلاد: أخميم

السن : 65 سنة

المهنة : ربة منزل

الحالة التعليمية: تجيد القراءة والكتابة

المواهب

1 - ايريس حبيب المصرى - قصة الكنيسة القبطية ج1 - ص443.

2 - محمد رجب النجار - فولكلور الحج - ص23

3 - المقریزی - خطط ج ، ص266 .



القُرْبان الطقوسي للدستمطار

طقوس الاستمطار إبان الجفاف في الجزائر

نماذج من مطلع القرن العشرين

سمير أيت أومغار - باحث من المغرب

أنجز المُستعرب الفرنسي ألفريد بل (Alfred Bel) سنة 1905، بمناسبة انعقاد المؤتمر الرابع عشر للمستشرقين في الجزائر العاصمة، دراسة مُطولة حول طقوس الاستمطار إبان الجفاف لدى المغاربة⁽¹⁾، وهي دراسة أساسية لا شتمالها على وصف دقيق لطقوس الاستمطار التي كاد يطويها النسيان، لولا المسارعة إلى تسجيلها مطلع القرن العشرين. ذلك أن المؤلفات التاريخية العربية، إن لم نُخطئ،

لم تنطق بكلمة عن الطقوس المحتفل بها خارج التقويم الإسلامي. فهل تلك الطقوس هي المذكورة بطريقة غير مباشرة في الإدانات التقليدية التي أصدرها عدد من المتعلمين في حق العادات الشعبية، المُصنَّفة تحت التسمية العامة والسهلة للغاية وهي «عوائد العامة»؟

لم يتعد الأمر أبداً القُدْح، لأن هذه العادات، إما كونها صادمة للغاية أو مألوفة للغاية، فهي لهذا السبب أو ذاك أو لكليهما معاً، لم تُوح بشيء لأقلام المؤلفين بشمال إفريقيا. وهذا يعني أننا مدينون باكتشاف هذه الطقوس في شمال إفريقيا لنظرة خارجية لوحدنا، مكتننا من متابعة هذه الطقوس في البوادي والمدن العتيقة الكبرى².

الاستمطار: السياقات والخلفيات

لا تتم الإشارة في الجزائر إلى الابتهاالات المُقامة لطلب المطر بمصطلح الاستسقاء، بل يسميها السكان طلب النُو (طلب المطر)، ويشار إليها في تلمسان باسم اللطيف، دلالة على توجيه الطلب لله. أما الجفاف الذي يهدد المحصول بالفناء، فيشار إليه بمصطلحين هما «الوَكْفة» و«اليبسة». يمكن خلال الوَكْفة إنقاذ المحاصيل إذا ما تساقطت الأمطار، لكن اليبسة على النقيض من ذلك، تمثل جفافاً مستديماً، إلى درجة فقدان جميع المحاصيل بعد جفافها، ولا يمكن للمطر حتى بعد تهاطله أن يعيد للحياة ما أفسدته اليبسة³.

عادة ما كانت هذه الاحتفالات غير منتظمة، فهي لا تُنظم إلا في حال حدوث نقص في المطر يهدد المحصول والمراعي، لذا فهي احتفالات زراعية تهدف إلى الاستمطار الضروري للمحاصيل. ورغم عدم تنظيمها كل سنة، فهي غالباً ما تتم خلال نفس الفصل، أي خلال فصل الشتاء أو في بداية فصل الربيع، حينما تكون الحبوب التي لم تنضج بعد مهددة بالموت، نتيجة نقص الماء. لذلك، إذا حل الجفاف مثلاً خلال فصل الخريف زمن بدر الحبوب، ولم تتمكن الحبوب من الإنبات، بسبب قلة الماء، فلن يتم القيام بأية ابتهاالات لطلب المطر.

يظل المسلمون منقسمين في هذه الاحتفالات إلى فئات محددة بدقة. أي إلى مجموعات اجتماعية تعمل عادة بشكل مستقل. فالنساء والأطفال والرجال والطلبة والمثقفون والسُّود كذلك، يشكلون مجموعات مختلفة تُقيم احتفالاتها الخاصة في أوقات مختلفة،

وهو أمر لم نجد له أثراً في التشريع الإسلامي المتعلق بالاستسقاء. ويتم تخصيص الأشخاص ذوي التقوى والورع الراسخ، والمُنهكين في دراسة القرآن والعلوم الشرعية بدور خاص، لأنهم أعلى درجة من باقي الناس، وبالتالي يجب أن يحظوا بامتياز أكثر لدى الموزع الأكبر للأمطار.

تجدر الإشارة إلى اختلاف طقوس الاستمطار التي سيأتي ذكرها عن الشعيرة الإسلامية السنية للإستسقاء، فهي تضم حسب ألفريد بل، العديد من أثار المعتقدات الإحيائية وتتكون من عدة طقوس وثنية، وهو ما نخالفه فيه الرأي، فنظرية «المُخلفات» التي صاغتها المدرسة الفرنسية لشمال إفريقيا، لتأصيل وتفسير طقوس الاستمطار، تفصم هذه الأخيرة عن الطقوس الإسلامية، أو إذا ما اعترفت بالروابط فيما بينها، تسارع إلى إنكار خصوصية الطقوس الإسلامية كي تجعلها قابلة للمقارنة مع المعنى الذي تزعم العثور عليه في الأولى. وهكذا تُغيب ليس فحسب معناها، بل ربما أخطر من ذلك معنى تعايشها وجدليتها في نفس السيرورة الطقوسية.

فالفريد بل وهو ينظر نحو الماضي، لا ينظر إلى الماضي الإسلامي للشعوب التي يصف عاداتها في الاستمطار رغم استحضاره للشعيرة الإسلامية للاستسقاء بل فيما وراء ذلك، الماضي الروماني والمسيحي، وقبل هاتين الحقتين، ماضٍ أمازيغي أوغل في الزمن، وهو ما يجعل من التاريخ الإسلامي لشمال إفريقيا مجرد فصل بين قوسين. والسبب في ذلك هو ارتباط المدرسة الانثولوجية الفرنسية بالخصوص بالمصالح والظرفية السياسية، وبسياسة علمية تبحث قبل كل شيء عن ديانة للأمازيغ، اغتنت بإسهامات رومانية ومسيحية، تجعل ثقافتهم قريبة من القيم الغربية. وفيما وراء الانثولوجيا، يقوم مثل هذا الموقف بالقدر نفسه بتشكيل الممارسة في فروع المعرفة التاريخية ويفضي إلى النظرية القائلة بتطور انحرف عن مجراه بالأسلمة والتعريب. وبالتالي فالرهان بالنسبة لهؤلاء الباحثين هو اكتشاف ديانة أمازيغية قريبة من الديانات المتوسطة القديمة، فكل دلالة إسلامية، تاريخية أو لا تزال حية، وكل وظيفة مرتبطة بالحياة الراهنة للمجتمعات الإفريقية الشمالية تجد نفسها حتماً مُغَيَّبة على حد تعبير الانثروبولوجي المغربي عبد الله حمودي⁴.

نماذج من طقوس الاستمطار

سنجد في السطور التالية، عرضاً لأهم الاحتفالات التي مارسها المسلمون في الجزائر مطلع القرن العشرين، للاستمطار إبان الجفاف. وتعود النماذج المقدمة والأحداث المعروضة في هذا الصدد، إلى الملاحظة المباشرة التي أنجزها المستعرب ألفريد بل في مقاطعة وهران، أو تم تزويده بمعطيات حولها من طرف مسلمين، قصّوا عليه تفاصيل هذه الحفلات المكرسة للمطر بجهتهم.

عين الصفرا (الجنوب الوهراني): عند اتصال الجفاف وديمومته إلى درجة إلحاق الضرر الكبير بالمحاصيل التي لم تنضج بعد، تجتمع النساء المسنات والأطفال الصغار بمنزل معين، وتحضر كل أسرة معها شيئا من دقيق الشعير المحمص. يوضع هذا الدقيق في طبق واحد أو عدة أطباق عريضة من الخشب (الكسعة)، ويتم عجنه بعدها بالزبدة والتمر لصنع «الروينة»⁽⁵⁾. بعد ذلك يتم إلباس ملعقة خشبية كبيرة (المعرفة بتاعت المرققة) عدة خرق بشكل يجعل منها دمية في حلة عروس تسمى غُنْجَة، يُطافُ بها على أضرحة الصالحاء المحليين، ويقوم الناس الذي ظلوا خارج المنزل سابق الذكر، إضافة إلى أولئك الذين يلاقون موكب النساء المسنات والأطفال، برش الماء أو الحليب على الفتنتين الأخيرتين، فيما يقوم الأشخاص الذي يشكلون الموكب بأداء النشيد التالي وهم مشاة:

غُنْجَة غُنْجَة حَلَّتْ رَاسَهَا

يَا رَبِّي تَبَلْ خَرَّاصَهَا

السَبُولَة عَطْشَانَة

رُويَهَا يَا مَوْلَانَا

عند وصول الطواف إلى قبر أحد الصالحاء، يتم إحراق البخور ورش جدران الضريح بالجَنَاء، ثم توزع الروينة كصدقة على الأشخاص الذي لحقوا الموكب.

إذا لم تكف هذه الحفلة الأولى لإنزال المطر، يقوم الرجال بدورهم بزيارة ضريح الولي الصالح سيدي بُوْتَحِيل سيد البلد، مع التجول في الموكب برايات الولي، وبعد هذا الحج الأول، يتقدم الرجال لزيارة بقية أضرحة الأولياء الصالحين في الجهة. وخلال هذا الطواف، يمشي الرجال حفاة وغُراة الرأس، يقودون معهم ثورا أسودا، وينشدون وهم يمشون:

يَا رَجَالِ اللَّهِ حَنُّوْا وَجُودُوا

وَارْغَبُوا الْمَوْلَى يَسْقِي عِبَادَهُ

جينا لله قاصدين نمشوا على الأقدام

وأنتما يا أهل الوفا بالجود والكرام

يتوقف الطواف أمام ضريح الولي حوالي نصف ساعة، يقوم خلالها الزوار باستظهار الدعاء سالف الذكر، ثم ينهون عملهم بذبج الثور الذي جلبوه معهم، ويوزعون قطع لحمه على كل المنازل. فيقوم كل واحد في منزله بإعداد طبق الكسكس (الطعام) للزوار الأجانب والفقراء ولوجبة الحفل (الوُغْدَة). ويتم الإعلان عن هذا الحفل من طرف أحد السكان، من أعلى منبذة المسجد، من خلال العبارات التالية: «لا اله إلا الله، محمد رسول الله، صلى الله عليه وسلم، اسمعوا، لن تسمعوا إلا أخبار الخير، يا عباد سيدنا محمد، بعد الصلاة الفلانية، سيوزع الطعام عند بوابة المدينة».

وعند الساعة المحددة، يجتمع الغُرباء وسكان القصر في المكان المحدد، وبعد إحضار الطعام من المنازل يتم توزيعه على الحضور في أطباق خشبية. إثر انتهاء هذه الوجبة العمومية، تتم تلاوة الفاتحة، ويصيح الإمام قائلا: «اسقنا يا الله بالماء وأمطرنا، وكافي المحسنين الذين قدموا الأقوات»، ثم يتفرق الجميع، لينتهي بذلك الحفل.

بني شقران: عند حلول الوقفة، تبدأ النساء طقوس الاستمطار، فيتجولن ببقرة سوداء من خيمة لأخرى مع إنشادهن في نفس الآن:

يا البقرة الكحلاء سيدة البقر

اطلب المولى يعطينا المطر

تتم هذه الجولة حول الخيام ليلا، وتقوم النساء اللواتي بقين داخل خيامهن برش البقرة والنساء المرافقات لها بالماء. بعد ذلك يتم تسريح البقرة لتعود إلى القطيع. فإذا بالت أثناء أو بعد الطقس مباشرة، فهذا دليل على قرب إمطار السماء. وبحلول الصباح، تُعد النساء دمية (غُنْجَة) كما هو الحال في عين الصفراء، يأخذونها في شكل احتفالي إلى أضرحة الأولياء وهم ينشدون نفس المقطوعات في عين الصفراء. وعند مرور الموكب أمام الخيام الموجودة على حافة الطريق المطروق، يتم رش النساء بالماء، لأنه فال خير قد يؤدي إلى نزول المطر. وباكتمال زيارة الأولياء، يعود الجميع إلى الدوار (قرية مكونة من الخيام)، ويوصلهم تخرج النساء والأطفال الباقيون في الدوار لرش العائدين بالماء إلى درجة التبلل الكلي، في حين ينشد الأطفال:

يَا رَبِّي النُّو يَا رَبِّي النُّو

فإذا لم تمطر السماء بعد هذا الاحتفال الأول بأيام معدودات، يتدخل الرجال بدورهم، فيتكثرون عبر ارتداء أكياس وبعض الأقمشة وبقياء خيام قديمة وأزياء نسائية، كما هو الحال في مسخرة حقيقية. وبعد تبرجهم، يخرجون في حج إلى أضرحة الأولياء الأكثر تقديسا بالمنطقة، ويحمل كل واحد منهم كيسا من النسيج مملوء بالرماد يرمونه على بعضهم البعض عند وصولهم إلى ضريح ولي معين، وهم ينشدون:

يا ربي النُو

عند مرور الموكب أمام مجموعة من الخيام الواقعة على الطريق المؤدية إلى الأضرحة المقصودة بالزيارة، يرش سكان هذه الخيام المُرور بالماء، ويرد عليهم هؤلاء برشهم بالرماد بواسطة أنبوب من القصب. بعد انتهاء هذا الصراع المصطنع، يقدم سكان الدوار أحيانا الطعام لزوارهم، أما الرجال المكونون للموكب، فيعودون إلى منازلهم بعد انتهاء الزيارات المقدسة، فيستقبلهم الرجال الذين ظلوا في الدوار برشهم بالماء، ليرد عليهم هؤلاء برمي الرماد عليهم، ثم ينصرف كل واحد منهم إلى منزله.

إذا ما استمر الجفاف، ولم يسقط المطر، يخرج المثقفون - إذا كان هناك مثقفون في القبيلة - والرجال المشهورون بتقواهم وورعهم، والأطفال القانمون بدراسة القرآن، يخرج كل هؤلاء لزيارة أضرحة الأولياء الصالحين. فيمشي الأطفال غرة الرأس، والعلماء حفاة الأقدام، أما الرجال المشهورون بتقواهم وصلاحهم، فيجبرون على التجرد الكلي من ملابسهم ويصرخون لأنهم مرغمون على المشي غرة. يتم الطواف على هذه الحالة من ضريح لأخر مع تلاوة بعض الآيات القرآنية. ثم يعود كل واحد منهم إلى خيمته، وتنتهي الاحتفالات بإهداء وعدة إلى أهم ولي صالح في المنطقة.

تلمسان: عند تهديد الجفاف للمحاصيل التي لم تنضج بعد، يقوم التلمسانيون بزيارة أهم الأولياء حماة المدينة. عادة ما يتفق أعضاء طريقة صوفية على الاجتماع في صباح يوم ما في زاويتهم. وفي اليوم والساعة السابق تحديدهما يخرجون في طواف، حاملين الأعلام المنشورة، وسرعان ما يتزايد عدد أفراد الموكب كلما تقدموا في سيرهم، فأغلب المسلمين الذين يلاقون الموكب يلتحقون به. عادة ما يتم التوجه في البداية إلى سيدي الداودي الموجود شرق أكادير منشدين:

يا مولانا يا سميع الدعاء

نزل لنا الغيث من السماء

أنت المغيث يا ربنا غيثنا

ولا تحاسبنا بما فعلنا

تتم زيارة العديد من أضرحة الصالحاء، ويتم التوقف أمام كل ضريح منها لإنشاد ما يلي:

يا رجال الله حنّو وجودوا

وارغبوا المولى يسقي عبيده

يا ربي استقبل لدعوتنا

بجاه فاطمة بنت المختار نبينا

يا ربي غيثنا بنعمتك

بجاه محمد رسولك

وبو بكر وعثمان وعمر وعلي سيدنا

يا ربي تسقينا

وتسقي المومنين والعباد

أجمعين بجاه محمد

إضافة إلى ذلك، يقوم الطلبة المشكلون للموكب باستظهار جماعي للحزب الذي يتدئ بالكلمتين التاليتين «إنا فتحنا»، ثم يطلبون من الولي التشفع لدى الله لصالحهم.

عند حلول المساء، وبعد صلاة العشاء (يتم ذلك في الصباح في ندرومة) يجتمع الطلبة الحافظون للقرآن في المساجد ويقرؤون القرآن كله، كل واحد منهم يقرأ حزبا واحدا أو حزبين أو ثلاثة أحزاب حسب عدد الطلبة الحاضرين. وبعد الانتهاء من تلاوة القرآن، يكررون جماعيا مئة مرة الآية التالية:

﴿الله لطيف بعباده يرزق من يشاء وهو القوي العزيز﴾

إلى جانب ذلك، يقوم المؤمنون في المساجد خلال نفس اليوم بإنشاد جماعي على لحن بُردة البوصيري، للبيتين التاليين مئة مرة بعد كل صلاة:

يا اللطيف في الأزل

أنت اللطيف ولم تزل

ألف بنا في ما نزل

بحرمة القرآن وعلى من نزل

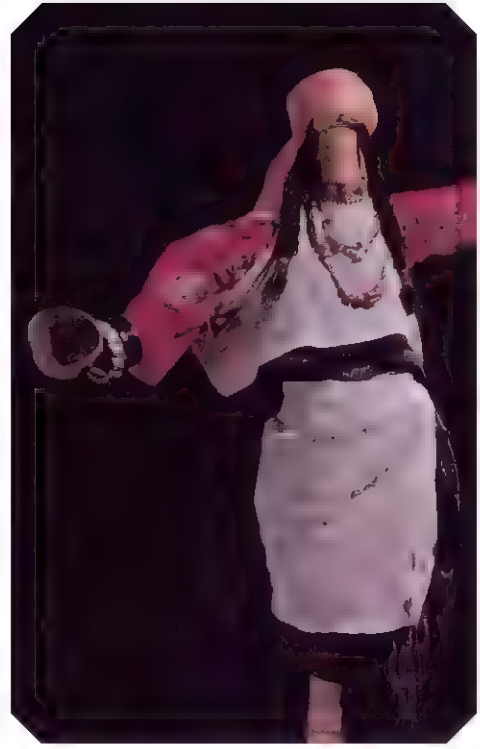
لنلاحظ كذلك، أنه في تلمسان، خلال أيام الابتهاال والتوسل لله، بعد نهاية الصلوات المفروضة، وعند النطق بالدعاء، يقوم المؤمنون بدل فتح أيديهم وتوجيه راحة



تحضير دمية غنجة

أما العمل الثاني الذي لا نجد له حضوراً في التعاليم الإسلامية، فهو القيام في قمة منذنة المسجد الجامع بعرض لوحة صغيرة كتبت عليها بعض الآيات القرآنية. ويُفسّر التلمسانيون هذا التقليد بقولهم أنهم يستعلمون كلام الله نفسه ليشفع لهم عنده. وهو احتفال يأتي في نهاية كل الاحتفالات سالفة الذكر، فبعد فشل كل أشكال التوسل يتم اللجوء إلى عرض هذه اللوح الصغير الذي يُحرص على توجيه وجهه المحتوي على الآيات القرآنية صوب السماء.

أما حفل الطعام الجماعي الذي نصادفه في كل بلدان المغرب، فيُقام بتلمسان قرب ضريح الولي الأكبر الشيخ السنوسي في المقبرة الإسلامية. وغير بعيد عن قرية العباد. تقدم هذه الوجبة المكونة من الكسكس (الطعام) واللحوم إلى الفقراء والغرباء كما هو الحال في عين الصفراء. يحضر هذا الحفل نخبة تلمسان، وتتم دعوة كل الساكنة لحضوره، صغاراً وكباراً، أغنياء وفقراء، فالكل يجب أن يتذوقوا من الطعام الموزع. وعند انتهاء الناس من الأكل، يتم نشر بقية الكسكس على الأرض حتى تأخذ الطيور حصتها منه. وينتهي هذا



دمية غنجة، الجزائر، متحف الإنسان بباريس

اليد نحو السماء حسب العادة، بتوجيهها نحو الأسفل، وهو طقس خير آخر لا يوجد مثيل له في الشعيرة الإسلامية المعروفة.

من بين الأعمال غير السنية التي يقوم بها التلمسانيون، هناك عملان يستحقان الإشارة إليهما:

يتجلى العمل الأول في قيام المؤمنين بجمع الحجارة - يتم جمعها عادة من جبل يعمل المٌطل على قرية العباد - ووضعتها في سلة من الحلفاء. ويحرص العباد الذين يقومون بجمع هذه الحجارة على قول الكلمات التالية عدة مرات عند التقاط كل حجرة وهي «يا لطيف»، قبل وضعها في السلة التي يتم حملها بعد امتلائها في طواف إلى نهر صفصاف. أما الموضع الذي تُغمر فيه السلة بالماء فهو جسر مشكّرة (في الطريق المؤدية إلى عين تيموشنت، على بعد خمس كيلومترات من تلمسان). وعند نزول المطر، تُسحب السلة من قعر النهر، اعتماداً على حبل تم الحرص على إبقاء أحد أطرافه مربوطاً بضفة النهر، في حين تم ربط طرفه الآخر بالسلة.

الحفل القروي بدعاء جماعي، يتم خلاله توجيه راحة اليد صوب الأرض.

يُحفظ للأطفال والفتيات الصغيرات دورهم طيلة المدة التي تستغرقها عملية التوسل لهطول المطر، فالأطفال المنتمون لنفس الحي يجتمعون ويطوفون بالأزقة المجاورة لمنازلهم بدمية تسمى غنجة، مشابهة لتلك التي وصفناها سابقاً، وينشدون وهم يمشون الألفاظ التالية:

يا غنجة غنجة طالب الرجا

يا ربي تعطينا الشتا

جلجلة جلجلة باش تعيش الهجالة

السبولة عطشانة غيثها يا مولانا

الزرع صفر ورقها غيثها يا من خلقها

وفي الضواحي القريبة من تلمسان، نجد هذه الاحتفالات مختلفة بعض الشيء. فنحن نجد تضحية بثور أسود دون بُقع أو بتيّس أسود. كما تختلف المُردّدات بدورها، فأثناء زيارة الأضرحة، يتم التغني بالمقطوعة التالية:

يا رجال الزاوية بيتوها روية

يا رجال بني حميل بيتوها غير تسيل

يا رجال بني وعزان بيتوها كالويدان

يا رجال بني وكيل لا تخلوها تميل

يا رجال بني سنوس صبحوها كالقأدوس

وحتى تكتمل معلوماتنا حول طقوس الاستمطار لدى مسلمي تلمسان، سنقدم الأدعية والتوسلات التي تقوم بها الساكنة ذات البشرة السوداء في المدينة. فرغم كون هؤلاء السود مسلمين، فهم يقومون باحتفالاتهم بشكل مستقل، لأنه يُنظر إليهم كطبقة متميزة وأقل شأنًا داخل المجتمع.

لقد وقف ألفريد بل شخصياً على توسلات السود بتلمسان، يوم 2 فبراير 1903، والذي كان يوم انعقاد سوق الماشية. فقد اجتمع بضع عشرات من السود يمثلون الساكنة السوداء في تلمسان حول ضريح الولي الصالح سيدي بوجمعة خارج باب فاس، غير بعيد عن سوق الماشية، وبواسطة المال الذي التمسوه في السوق، اشترى هؤلاء تيساً أسود. وفي الوقت الذي كان فيه التيس مربوطاً أمام القبر المقدس، بدأ السود طيلة عدة ساعات، سلسلة من الأغاني والرقصات مستعملين

فيها أدواتهم الموسيقية. وفي هذه الأثناء يقوم المارة والمتفرجون برمي بعض القطع النقدية التي ستستخدم في اقتناء الدقيق والسّميد اللازم لإكمال تحضير الوجبة، التي سيكون لحم التيس مكونها الرئيسي. وعند وصول وقت التضحية، يقوم المُضحي، بعد تمرير سكينه فوق موقد مُشتعل نُثر فوقه البخور، بتقديم السلام بشكل متتابع نحو الجهات الأربع الرئيسية، وهو شاهر سكينه الذي يخفضه ببطء. وبعد وضع رأس السكين في الأرض وانحنائه هو الآخر، يتم جلب الضحية للمُضحي الذي يجزّ رقبتها حسب التقليد الإسلامي، آنذاك يقوم التيس وهو مُضرج في دمائه ليذهب ويسقط في مكان غير بعيد عن موقع ذبحه⁽⁶⁾.

آنذاك يقترب المُضحي من الضحية حاملاً معه مجمرة عطور تحترق فيها أنواع البخور، ويقوم بتبخير الجرح الفاجر الذي أنجزه في رقبتها، في حين تبدأ الفرق الموسيقية البربرية بعزف الموسيقى. وينتهي الحفل بدعاء يقال باللغة العربية من طرف مقدم ضريح سيدي بوجمعة. ويتتبع كل المسلمين الحضور وهم وقوف هذا الدعاء، سواء كانوا سوداً أو غيرهم، محتفلين أو مجرد فضوليين، فاتحين أيديهم وموجهين راحاتها نحو السماء، كما هو الحال في الدعاء العادي.

خصائص وتفسير أهم طقوس الاستمطار

إذا ما عابنا العادات الشعبية لطلب النوف في الجزائر، فسنتكشف أن العناصر التالية حاضرة بقوة في هذه الطقوس، وهي:

- ❖ التوافق مع طقس الأولياء.
 - ❖ الألام الجسدية والمعنوية.
 - ❖ أقوال وأغاني وأناشيد.
 - ❖ طقس غنجة (أو غنجة).
 - ❖ تقويم الأضاحي والوجبات الجماعية.
- هذه المسائل هي التي سنقوم باستعراضها هنا.

1 - التوافق مع طقس الأولياء:

سيق ولاحظ غولدزيهر (M. Goldziher) أن المسلمين يزورون قبور الصالحاء بهدف التوصل من خلالهم إلى التحرر والتخلص من الكوارث ودفع الجفاف بشكل خاص. «لم يكن الشكل البسيط والمعتاد

للاستسقاء الهادف إلى مواجهة أو تعويض الطقوس القديمة الوثنية كافيًا في نظر الشعوب الخشنة لتحقيق المراد، ما دام بالإمكان ملاحظة عدم فعاليته في غالب الأحيان... وقد لوحظ بشكل مبكر استخدام وساطة الرجال الأتقياء (عبر الصلوات)... والصلحاء الأحياء لوقف الجفاف».

إن الخصائص السحرية للطقوس المقامة حول القبور المقدسة ظلت بديهية وجليّة بالنسبة للمسلمين، بل هم عديدون الصلحاء المغاربة الذين وصفهم مترجموهم بـ «قبره يُستسقى به» كما أشار إلى ذلك غولدرزهر. وقد قدّم دوتي (M.Doutté) ملاحظات مشابهة حول هذه العادة المعمول بها في المغرب، والمتجلية في التوجه لسيد أولياء البلد للاستمطار⁷.

ومن المسلم به في الجزائر قدرة الصلحاء على الاستمطار، وأن حضور قبر أحدهم هو ضمان للخصب في المنطقة التي يوجد فيها. ويمكن أن نَعَم على عدد كبير من هؤلاء الصلحاء بيت الشاعر ابن خميس حول سيدي بو مدين:

وجاد الثرى تاج المعارف ديمة

تغض بها تلك الرى والأباطح⁸

وليس نماذج الصلحاء الذين قاموا بإنزال المطر، بالنادرة في الإسلام. فهي كثيرة كثرة نماذج الصلحاء المُتبعين للعيون بطريقة اعجازية. فنحن نقرأ في مخطوط الملاي⁹، أنه من بين كرامات الشيخ السنوسي، ذهابه في صباح أحد الأيام إلى جبل بني ورنيد جنوب تلمسان، فأدركته الصلاة في مكان لا تكفي مياهه للقيام بالوضوء، فالتفت السنوسي الذي كان ضحية رجل من بني ورنيد جهة الشرق، ودعا الله، فحلت السحب في الحال، وانهمرت الأمطار على الأرض، فاستطاع الرجلان الشرب والوضوء، ثم انقطع المطر¹⁰.

لكن ليس من الضروري توفر شرط الصلاح حتى تُمطر السماء، فمما يروى أن زنجيا، تمكن عبر صلواته السرية من الحصول على المطر الذي لم تتمكن ساكنة البصرة من التوصل إليه عبر الصلوات العمومية¹¹ في المقابل، يُمثل حادث الإمطار من طرف شخص عادي، عنوانًا للطوباوية لدى المؤمنين.

لن نندهش إذا ما وجدنا السكان يطلبون تدخل

الرجال الأكثر تقديرا واحتراما بسبب زهدهم في الحياة ومعرفتهم بالقرآن، إضافة إلى شرفهم. فيتم إجبارهم عند الضرورة على طلب المطر المُراد من الله بشكل عمو مي .

فعلى سبيل المثال، يُقاد الأطفال التلمسانيون، الذين يتعلمون القرآن في المسجد من طرف مُعلمهم إلى زيارة قبور صلحاء العباد، ويسيرون منها وهم حفاة الأقدام وعطشى وصولا إلى شلالات الوُريت، عبر محاذاتهم للقناة المارة عند منتصف ارتفاع الجبل. تشكل هذه الزيارات للقبور، والطريق الطويلة في ظروف قاسية لهؤلاء الصغار المعتنين بكتاب الله، تضحية لا يمكن أن لا يلتفت إليها الله .

يظل الرصيد الكرامي في المُعتقدات الشعبية مُلصقا للصلح بعد موته، بل يصبح أكبر مما كان عليه الأمر خلال حياته. فهو آنذاك أقرب إلى الله، حسب العبارة المتداولة «لبي نداء ربه»، وتصبح فعالية تدخله يقينية لدى كل شخص.

2- الآلام الجسدية والمعنوية:

سبق وذكرنا أعلاه، أنه للتكفير عن الذنوب والمعاصي المرتكبة في حق الله، يقوم الشعب بتعذيب نفسه من خلال عقوبات جسدية وآلام معنوية. فالصدقات والزكاة المُشكلة لفعل الحرمان من جزء من الممتلكات لصلح المجتمع حُبا في الله، تكون عامة خلال فترة الجفاف في الجزائر. يقوم المؤمنون في ندرومة بعد أداء الصلاة في المسجد، بالتوجه حفاة إلى المقبرة، التي تمتد كما نعلم حول قبر سيد أولياء البلد، أو قبور الصلحاء المحليين. وفي مازونة (الضهرة) يتوجه الناس أيضا حفاة الأقدام نحو قبر سيدي بلْمَحَالج، بالجبل المجاور، وفي عين الصفراء يمشي الرجال كما رأينا حفاة وعراة الرؤوس في الموكب، ويتكرر نفس الأمر في بني شقران بالنسبة للمثقفين والشباب الدارسين للقرآن، والأمر نفسه يحدث في تلمسان.

يضاف إلى هذه العقوبات الجسدية، الصوم الذي يخضع له المؤمنون طيلة أيام الاستسقاء. فقد سبق وذكرنا أن اليهود في تلمسان كانوا يصومون كل الأيام التي كانت تقام فيها احتفالات طلب النور.

وغالبا ما تضاف إلى هذه الآلام الجسدية، عقوبات معنوية. فالرجال الأكثر احتراما للمكانة التي يحضون بها في المجتمع، ينحدرون طواعية إلى المرتبة الأكثر دُنُوًا

ذلك الجُمْل التالفة:

يا من لك جينا قاصدين
لا تطردنا خائبين

لقد مكنتنا النماذج المُقدمة سالفا من إضاعة هذه
النقطة، وهاته عينات أخرى كانت تُغنى من طرف
المؤمنين أثناء التوسلات لنزول المطر:

يزور الرجال في مازونة قبر سيدي بلمخالج، وهم
ينشدون:

الله يغيثنا ويغيث المؤمنين
الله يغيثنا ويغيث الصالحين
يا رجال الله حنوا وجودوا
قادر المولى يسقي عباده¹⁷

يا ربي استقبل لدعانا
بجاء فاطمة بنت المختار نبينا
يا ربي غيثنا بنعمتك
بجاء محمد رسولك
وأبو بكر وعثمان وعمر وعلي سيدنا
يا ربي تسقينا
وتسقي المؤمنين
والعباد أجمعين
بجاء سيدنا ونبينا شافع المذنبين
يا ربي تغيثنا وتغيث الصالحين
بجاء المرسلين

وتقوم الفتيات في مازونة كل يوم بالتجول في الأزقة
وهن حاملات معهن الدمية المسماة في تلك الظروف
بغنجة، والتي تعرضنا لذكرها سابقا، وسيأتي الحديث
عنها فيما بعد. وغالبا ما تحمل إحدى تلك الفتيات
الصغيرات على كتفها شاة، وتنشد رفيقاتها معها
طيلة خمس ليال متعاقبات:

النعجة بغت تبول يا ربي اسق السبول
وتنشدن كذلك:

يا النو طيحي نعطيك جديّة
حوجو¹⁸ ما يسبح ما ينوح ما يقول البرد علي
يا النو أم السكاوي
شمخينا الكساوي

وحقارة، فقد رأينا السلطان مولاي عبد الرحمان، يأخذ
أمام أنظار كبار الدولة والعباد، المحراث من الفلاح
ويقوده بنفسه. كما أن شخصيات مهمة ومميزة بثروتها
ومكائنتها الرفيعة، كانت ترتدي ملابس الفقراء وتدعو
لنزول المطر في تلك الحالة البئيسة، وذلك لأنه «لا
يوجد من هو أعز من الفقراء ولا أذل من الأغنياء»
حسب قوله للشيخ الصالح أبو علي عمر الحباك¹².

كما أن وليا صالحا آخر، مدفون في العباد، هو سيدي
عبد السلام التونسي، «أمره أمير تلمسان بقتل نفسه
على طريقة القوم بأن يحمل الحطب على ظهره
ويحضر به على مواقف عزه وجماهير خدمه، ففعل
وباعه وجاء بثمانه فقال له الآن أنت أحق بالدعاء لي مني
لك، لخروجك من الدنيا عما لم أخرج عنه»⁽¹³⁾.

إذا كانت عقيدة هؤلاء المتصوفة تفسّر إلى حد ما،
من خلال الخط من قيمة النفس والابتعاد عن ملامذ
الدنيا، فعل انحناء الكبار أمام الله عبر انحنائهم أمام
الناس، للتوصل إلى تحقيق أمانيتهم، فلا نعتقد أنه
بالإمكان تعميمها على كل حالات الدعاء للاستمطار.
وفي بعض القبائل كبنو شقران وفي سهل إغريس كذلك،
يقوم الفلاحون بتوسلات في زِيّ غريب مُحوّلين الحفل
إلى نوع من أنواع المساهر¹⁴.

3 - أقوال، أغاني وأناشيد:

تتميز الأقوال المُقفّاة والأغاني هي الأخرى بتأثيرها
السحري في معتقدات المتوحشين. وقد جمع لانغ
(Lang) في كتابه Mythes, cultes et religions
عدة نماذج منها¹⁵.

نجد باحتفالات طلب النوف في الجزائر، وبمختلف
الطقوس الدينية، أغاني وأناشيد خاصة بالحفل
المقام. قدّمنا العديد منها فيما سبق ذكره بالنسبة
لعين الصفراء وبنو شقران وتلمسان. لكن هذه
المقاطع الغنائية الخاصة باحتفالات طلب النو، والتي
نجدها باختلافات بسيطة لدى مختلف قبائل المغرب
ليست مجرد تعابير خالصة، كما أن أعمالهم في الحفل
الديني الخاص بالتوسل ليس مجرد طقس ميكانيكي
أو سحري كما هو الحال بالنسبة للأناشيد الخاصة
في الديانة الفيدية التي بإمكانها إنزال المطر رغما عن
الآلهة⁽¹⁶⁾.

تتوجه أغاني الرجال والنساء والأطفال للاستمطار
نحو المعبود، أو نحو أصدقائه من الصالحاء، كما تعبر عن



الطواف الطقوسي بدمية غنجة

يا النور أم الويدان
اهدي⁽¹⁹⁾ علينا البيبان

4 - طقس غنجة:

سبق وتحدثنا في الحفلات الموصوفة أعلاه عن طقس غنجة، المسمى أيضا غنجة في بعض اللهجات. وتعني الكلمة البربرية غنجة «ولعقة كبيرة تستخدم لصب المرق». وبالتالي فغنجة هي تلك اللمعة المستخدمة لصب المرق والتي تم الاعتناء بالباسها على شكل دمية.

يكاد يكون طقس غنجة عاما في المغرب، فنحن نجد في الجزائر كما نجد في المغرب، بالجهات الناطقة باللغة العربية وتلك المتحدثة باللغة البربرية. ولهذا الطقس خاصية رمزية بما أن غنجة تمثل أداة تستخدم لصب مادة سائلة. كما أنه طقس مماثل لتلك الطقس القائم على وضع إناء فارغ أمام تمثال إله المطر لدى بعض المتوحشين على سبيل المثال. أما في الممارسة التي تعيننا هنا، فنحن أمام معتقد إحيائي واضح بعيد كل البعد عن أن يكون مجرد رمز، فغنجة تمثل كما يبدو إلهة فعيلة للمطر.

القرايين والأضاحي والوجبات الجماعية: إذا كانت الصدقات قرايين تكفيرية موجهة لله، فالأضاحي والهدايا المقدمة لولي صالح لها صفة الاستعطاف والتشفع. فهدفها هو التوصل إلى نيل عطف الولي

الصالح المستقبل لتلك الهدايا والحصول بذلك على تدخل مناسب من قبله. يتجلى ذلك في أقوال موسى في سفر الخروج (3, V).

نعثر في هذا التكريم المقام للولي الصالح، على صورة وفيية جدا لقربان القدماء لألهتهم.

يُميز روبرتسون سميث (M. Robertson Smith) بين القطعة التي يأخذ العابد حصته منها، وبين الضحية المقدمة ككل إلى الآلهة والكهنة. سنرى فيما بعد أن الشكل الأول والثاني من أشكال هذه القرابين حاضرة في الطقوس القربانية للاستمرار في الجزائر.

لا يمثل قربان الضحية أو الحج إلى أضحية الصلحاء جزءا من الطقس الإسلامي السني للاستسقاء في الإسلام، لكنه منتشر بشكل عام في الجزائر. فكلما ألم بالمؤمنين شرٌّ وأرادوا رفعه (مرض، عقم المرأة، إلخ...) قاموا بذبح الأضاحي للأولياء، وتختلف الضحية هنا دون شك حسب الأولياء والمناطق والشر المراد رفعه ودرجة ثراء الشخص المُقبل على تقديم القربان، لكن الخاصية تبقى هي نفسها رغم اختلاف الظروف.

عادة ما يكون الهدف من القربان كما سبق وذكرنا ذلك، تقديم عناصر مادية لإتحاد قُرْباني مع الله، لتقديم وتقوية الرباط الحيوي بين الله وعباده. لأن الشر المعاني منه هو مؤشر على برودة العلاقة بين الله وعباده، لذا يجب القيام بعمل تكفيري من جانب الطرف الأخير⁽²⁰⁾.

لقد كان القربان المُقدم من طرف الإسرائيليين للتكفير عن إساءة أو ذنب مقترف، من حق الكاهن الذي يقوم بالدعاء للمُذنب²².

يُمر القربان الخاص بالاستمطار عموماً في الجزائر من مرحلتين: تقدم في البداية هدايا نقدية وعينية لمُقدمي (الأنمة والمُضخون) أضحية الأولياء، ثم العطايا الغذائية (لحم الضحية، الدقيق، إلخ...) التي يتم تناولها جماعياً في الغالب قرب ضريح أحد الأولياء الصالحين المُتضرع إليهم. لقد حافظت هذه الوجبة بشكل واضح على الخاصية التي كانت لها خلال الفترة البدائية، وهي الاتحاد مع الله، الذي غالباً ما يجد الولي الصالح المسلم مكانه داخله.

عندما يطلب سكان مازونة المطر، يقدمون للولي سيدي بلمحال ثوراً وعدة قناطير من التين والمئات من دوائر الخبز، ومن عشرين إلى ثلاثين غلبة شمع. يوزع التين والخبز على الفقراء بعد الصلوات المعهودة، أما الثور والشموع والنقود المقدمة، فترجع إلى أسرة المُقدم.

تقدم في منطقة تنس (Ténès) وُغلة (حفل شعبي يقام قرب الضريح، مع وجبة وتوزيع للطعام) على شرف الولي الصالح. وعند منتصف النهار، توزع أطباق ضخمة من الكسكس على المدعوين من طرف أفراد القبيلة المقيمة للحفل والطعام الجماعي. بعد انتهاء وجبة الطعام، يقوم الحضور بزيارة ضريح الولي الصالح المُنظم على شرفه الحفل، ويقدمون هدايا نقدية للمقدم، كما يقوم كل واحد منهم قبل ولوج منزله بأخذ قبضة من الكسكس ونثرها في حقله.

يقام الطعام الجماعي في تلمسان كما سبق وذكرنا ذلك، قرب ضريح الشيخ السنوسي (المسمى دُسو الوقفة، أي سيد الجفاف) وسط المقبرة. ويتم ثريبقايا الطعام على الأرض، وتكسير الأواني التي استخدمت في الأكل. يُحبل فعل نثر الطعام على الأرض على طقس معين. ويتم ذلك حتى تتمكن روح الولي الصالح (قديمًا كانت روح القمح والحصاد) من الحضور وأخذ حصتها من الطعام الجماعي. في حالات أخرى، يحتاط الإنسان الجزائري إذا لم يكن الأمر يتعلق بمعتقد معين، من رمي الطعام الذي وهبه الله إياه. لقد لاحظ الجميع أن المسلمين الجزائريين إذا ما صادفوا في طريقهم قطعة خبز فغالبا، إذا لم يقوموا بأكلها، يحرصون على التقاطها ووضعها بدقة في ثقب من الثقوب الموجودة في الجدران،

أو في موضع لن تتعرض فيه تلك القطعة للدهس بأرجل المارة.

ويزعم التلمسانيون أن طيور السماء ستأتي لأكل الكسكس المُنثور فوق الأرض. إن هذا الطقس جد محير، ويستحق الإشارة إليه. فنحن نعلم حسب عدة أساطير عربية، قدم غولديهر مُختارات جيدة منها في مقاله الصادر بـ «Le Globus»⁽²³⁾، أن أرواح الأموات تعود إلى الأرض في صفة طيور. ألا يجب أن نرى في العادة التلمسانية بنثر كسكس الطعام القرباني لطيور السماء، طريقة يتم من خلالها إشراك الولي المحتفى به وهو الشيخ السنوسي وبقية الأولياء الآخرين الراقيدين في هذا المجال الشاسع الخاص بالأموات في تلمسان، في الهدية الجماعية؟

يجب أن نرى كذلك في كسر الأواني المستعملة في الوجبة الاحتفالية²⁴ عادة قديمة جدا، تقدم لنا الديانات القديمة نماذج حولها. فكل ما تم استعماله في عمليات التطهير يجب تدميره، حتى لا تفقد عملية التطهير فعاليتها، إذا ما وُظفت الأشياء المستخدمة في إكمال الطقوس في استعمالات أخرى دنيوية. توجد هذه العادة الدينية لدى بعض الشعوب، ويمكن أن نقابل هذه العادة، ببعض العوائد في بلدان أخرى، إذ يتم كسر الإناء الذي استعمله شخص أجنبي أو استخدم في شيء مُدنس، لأنه أصبح نجسا وملوثا بهذا الاستعمال، وبالتالي يصبح من الممنوع استعماله من قبل المؤمنين. في الحالة الأولى، من المفترض أن الآلهة هي التي تتناول الطعام بشكل جماعي مع العبد، وبالتالي فالإناء يسمى ممنوعا ومحظورا، أما في الحالة الثانية فالإنسان هو الذي دنسه.

لقد وصفت التوراة كسر الأنية المستعملة في طهي أطباق القربان المُهداة إلى الإله بهدف التكفير عن الذنوب. فنحن نقرأ في سفر اللاويين (VI, 28): «سيتم تكسير الإناء الفخاري الذي طهيت فيه (لحم الذبيحة). أما إذا كان الإناء من البرونز، فسيتم تنظيفه بشكل جيد وغسله بالماء».

لقد رأينا أن الهدايا المقدمة من طرف المؤمنين للحصول على المطر جد متنوعة، لكن الهدية الرئيسية هي الضحية التي يتم ذبحها على شرف الولي الصالح الذي يتوجه إليه المؤمنون. نفس الأمر نجده لدى العبرانيين، وقد قدم فلهاوزن (Wellhausen) ملاحظة مماثلة حول عادات العرب القدامى قبل الإسلام²⁵.

إضافة إلى طبيعة الطقوس الواجب القيام بها أثناء تقديم القرбан²⁸.

نستنتج من خلال ما سبق، تنوع طقوس الاستمطار في الجزائر مطلع القرن العشرين، كما وقف عليها المستعرب ألفريد بل، واختلافها بشكل كبير عن الطقوس السنوية للإستسقاء، وهو ما يجب تجنب ربطه بشكل تلقائي بمخلفات الحقبة القديمة، لأن ذلك ينطوي على مجموعة من التحريفات أهمها، القبول بمبدأ تراتب المعتقدات الدينية وإمكانية وجود دين حقيقي معزول بطريقة أو بأخرى عن بقية المظاهر المجتمعية الأخرى²⁹. كما أن هذه الطقوس تكاد تتطابق مع تلك التي كانت سائدة في المغرب خلال نفس الفترة، مع تسجيل بعض الاختلافات الطفيفة بينها³⁰.

يتعلق الأمر هنا في طقوس الاستمطار، بضحية مقدمة من طرف عدد كبير من الناس، لذلك فهي غالباً ما تكون عبارة عن ثور، شاة أو تيس، في حين إذا كان الأمر يتعلق بشخص واحد مُقدم على تقديم الضحية للولي الصالح الذي يرجو بركته، فهو عادة ما يقتصر على ديك أو دجاجة.

لا يجب أن تكون الضحية (ثور، شاة، تيس، إلخ). كيفما اتفق الأمر، بل يجب أن تكون مميزة وذات علامات خاصة، وموافقة لإشارات معينة. وعادة ما تكون سوداء²⁶، دون بقع وبألغة. لقد أشار موسى بدقة للإسرائيليين بخصوص الحمل الفصحي «تكون لكم شاة صحيحة ذكر ابن سنة»²⁷. عديدة هي الأوصاف المتعلقة بالضحية دون بقع، خاصة في التوراة.

note 11.

6 - لزّنوج تلمسان حفل زراعي آخر يقام بانتظام قرب ضريح الولي الصالح سيدي يعقوب، عند بداية فصل الصيف (أحياناً أخرى في الخريف) و يسمى الدردبة. ويضحيّ الزنوج بمناسبته بالأضاحي (الديكة، التيس، الشياه، الثيران). وبمجرد ذبحها يتم تركها، كما هو الحال في التضحية التي تحدث عنها هنا، فتنهض تلك الحيوانات لتسير بضع خطوات وتسقط بعد ذلك. حسب المعتقد الشعبي فإن محصول السنة سيكون جيداً إذا ما سارت الضحية مسافة أطول وهي تنزف. تروي أسطورة أن ثورا، وبعد ذبحه، نهض وسار عدة كيلومترات (يقال انه ذهب إلى غاية شلالات الأوريت، ثم عاد ليموت بالضبط في الموقع الذي ذبح فيه).

7 - Edmond Doutté, Les Marabouts, Paris, Ernest Leroux, 1900, p.12 ; Edmond Doutté, l'Islam Algérie en 1900, Alger, Giralt, 1900, p.48.

8 - Yah'ia Ibn Khaldoun, Bighiat-er-Rowwad, Alger, Fontana, 1904, tome I, texte arabe, p.11.

9 - عنوان المخطوط هو: المواهب القدسية في المناقب السنوسية، واسم المؤلف هو: محمد بن عمر بن إبراهيم بن عمر الماللي.

10 - تقدم هذه الكرامة نموذجاً مشابهاً للكرامة ورد ذكرها

المواهب

1 - Alfred Bel, Quelques Rites pour obtenir la pluie en temps de sécheresse chez les Musulmans Maghrébins, in Recueil de Mémoires et de Textes publié en l'Honneur du XIVe Congrès des Orientalistes par les professeurs de l'Ecole Supérieure des Lettres d'Alger et des Médersas, Imprimerie orientale Pierre Fontana, Alger, 1905, pp.49-98.

2 - حمودي عبد الله، الضحية وأقنعتها: بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغرب، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى 2010، صص. 25-26.

3 - Alfred Bel, La Djazya, chanson arabe, précédée d'observations sur quelques légendes arabes et sur la geste des Beni Hilal, Paris, Imprimerie Nationale, 1903, p.143, note 1.

4 - حمودي عبد الله، مرجع سابق، صص. 37-38-27.

5 - حول هذا اللفظ، أنظر:

* Delphin Gaëtan, Recueil de textes pour l'étude de l'arabe parlé, Paris, 1891, p.212,



لثام التوارق: دراسة أنثروبولوجية وسوسولوجية

أ. يوسف بن موسى – كاتب من تونس

يعتبر مبحث اللباس مبحثاً راسخاً في الدراسات الاجتماعية والإنسانية، فقد شهدت الدراسات المتخصصة في اللباس تطوراً منذ مطلع القرن العشرين وفيها تقاطعت عدة مناهج وعدة حقول معرفية، مثل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا والدراسات المتخصصة في أشكال التدين، وكذلك الموضة واقتصاد النسيج. ففضلاً عن وظيفته الرئيسة المتمثلة في الوقاية من تقلبات المناخ العنيفة (الحر والقر)، للباس وظائف عديدة منها الاجتماعي والطبقي والطائفي والإثني والجمالي وغيرها. ولقد اكتشف العلامة عبد الرحمان بن خلدون بشكل مبكر أن الجماعات تتخذ اللباس (الزّي والشعار) وسيلة للتمايز في ما بينها إثنيّاً أو طائفيّاً،

فكل جماعة أو طائفة تعرف بلباسها الخاص الذي نجد تكثيفه الأعلى في لباس زعماء القبائل ورجال الدين القائمين على إدارة شؤون الجماعة سياسياً وروحياً، كما يكشف اللباس عن انتماء طبقي، فحسب ثمن اللباس ونوع قماشه يمكن تحديد موقع المرء من مجتمعه، أو تعيين دوره الاجتماعي (المعلم والعسكري والطبيب والشرطي والطالب والعامل لكل واحد منهم بدلة تميزه...). كما يؤدي اللباس وظائف الضبط الجندري في المجتمع فيميز المرأة عن الرجل ويميز البكر عن الثيب والمتزوجة عن الأرملة والمحصنة عن المطلقة.

إذن يختزل اللباس حيّزاً كبيراً من ترسانة القواعد الاجتماعية والدينية والأخلاقية التي تضبط نظام الأدوار في مجتمع ما، وهذا ما رشحناه لأن يكون مبحثاً جامعاً لعلوم شتى ومناهج مختلفة، وقد حظي اللباس في الثقافة العربية الإسلامية باهتمام كبير من قبل الباحثين، ولئن اختلفت مقارباتهم حول اللباس فإنها ظلت في معظمها تتحرك ضمن مربع الديني والأخلاقي والهوي، أي في سياق تحديد هوية اللباس العربي الإسلامي في مواجهة النماذج الثقافية الأخرى الوافدة بسبب غزو عولمة المركز الغربي لثقافات الأطراف ومنها الثقافة العربية.

ولعل لباس المرأة كان أكثر أنماط اللباس حضوراً في البحوث والدراسات الأكاديمية أو حتى في الجدل السياسي والإيديولوجي وخاصة مفهومها الحجاب والسفور، فمنذ النصوص الأولى المؤسسة لهذا الجدل مع الطاهر الحداد وقاسم أمين، بقيت النظرة إلى لباس المرأة ولباس الرجل لا تغادر زاوية الجائز والمحظور والشرعي وغير الشرعي. فباستثناء كتاب المؤرخ التونسي الراحل محمد الطاهر المنصوري «في التحجب والتزّنر» (Du voile et du zunnar Du code vestimentaire en pays d'Islam, 2007) الذي درس فيه لباس النساء وأهل الذمة في العصر الوسيط، دراسة علمية رصينة ودقيقة، فإنه يمكن القول بأنها قلّة هي الدراسات التي نظرت إلى اللباس من زوايا أخرى جمالية أو فولكلورية، وقلّة هي الدراسات التي قاربت اللباس من منظور الأنثروبولوجيا الوظيفية أو الأنثروبولوجيا الثقافية بعيداً عن جمود الطرح الديني ومزايدات المقاربة السياسية. وحتى الدراسات التي قاربت اللباس في الثقافة العربية من منظور أنثروبولوجي فيغلب عليها التمرکز الحضاري إذ أن

أغلبها تدرس خصائص اللباس عن سكان المدن والعواصم الكبرى في الوطن العربي، بينما تشكل ملابس سكان الأرياف والقرى الطرفية في الوطن العربي معينا غزيراً من المادة البحثية التي تصلح لأن تكون قاعدة للدراسات الاجتماعية والأنثروبولوجية. فمن المعروف أن الفلكلور الثقافي بمختلف مظهراته (اللباس والموسيقى والأكل...) انسحب أمام زحف الأشكال الثقافية المعولمة إلى الأطراف واقتصرت على المناسبات الدينية والاجتماعية (الأعياد وحفلات الزفاف والختان...).

إن دراسة اللباس من زاوية أنثروبولوجية كفيل بكشف الكثير من الحقائق حول تاريخية نشأة العقائد والأفكار وأنماط التدين وأشكال التطور الاجتماعي فضلاً عن التثاقف والتبادل. ولقد اخترنا في هذا السياق دراسة ظاهرة ثقافية فريدة في الثقافة العربية الإسلامية وهي اللثام التارقي، وهو عادة درج توارق الصحراء الكبرى الإفريقية عليها منذ آلاف السنين ولم يتخل عنها إلى يومنا هذا. ونرى في هذا الصدد ضرورة تعريف هذه المجموعة البشرية لكي يتمثل القارئ موضوع البحث بشكل دقيق.

التوارق

التوارق مجموعات بشرية تنحدر في أغلبها من قبائل صنهاجة الأمازيغية مثل تاركا وجدالة وملتونة ومسوفة وهي قبائل استوطنت منذ عصور قديمة الصحراء الكبرى الإفريقية من المحيط الأطلسي غرباً إلى بحيرة التشاد وصحراء فزان شرقاً، ومن واحات توات وغدامس وسجلماسة شمالاً إلى تنبكت وأغاديس وتادمكة جنوباً. وقد تفاعلت قبائل التوارق الأصيلة في العصر الوسيط مع قبائل عربية أهمها القبائل الهلالية خاصة في شمال الصحراء الكبرى (فزان والهقار والتاسالي والصحراء الموريتانية)، ومع قبائل سودانية مثل السنغاي والتكرور واليمبارا والهوسا في جنوب الصحراء، خاصة في تنبكت وجاو وأغاديس وطاووزندر والأطراف الشمالية للسافانا الإفريقية عموماً. وقد أنتج هذا التفاعل تركيبة اجتماعية حافظت على الموروث الاجتماعي-الثقافي الأمازيغي أساساً، تركيبة استفادت كثيراً من الرافدين العربي والسوداني بدرجة ثانية. أسس في حضارة عظيمة في الصحراء الكبرى، حضارة تجد تمثيلها الأنسب في جوهرة الصحراء مدينة تنبكتو، التي أسسها توارق مقشارن.

مجتمع التوارق مجتمع تقليديّ يقوم على تراتبية طبقية غير مرنة، فبعض التوارق ينحدرون من قبائل النبلاء وبعضهم من قبائل العبيد وبين الطبقتين، قبائل الأتباع ورجال الدين. أما نمط عيشهم فتهيمن عليه البداوة واقتصادهم يقوم على الرعي والغزو والصيد والتجارة بالأساس. وتتميز التشكيلة الاجتماعية التارقية بأنها تشكيلة شبه أمومية تحظى فيه المرأة بمكانة متميزة، لا تتوفر لغيرها من النساء في المجتمعات المسلمة عادة.

أما ثقافتهم فهي ثقافة هامش صحراوي (ليست ثقافة العواصم التاريخية للحضارة العربية الإسلامية). وهي بدوية تغلب عليها المشافهة ويسيجها تصوّر أسطوريّ للكون. كما أنّ اللغة الحاملة للثقافة التارقية هي اللغة الأمازيغية بالأساس ثم العربية بدرجة ثانية.

إن اختيارنا لدراسة ظاهرة اللثام عند التوارق نابع من فريدة هذه الظاهرة في محيطها، ففي كل المجتمعات المسلمة جرت العادة أن يكون الرجل سافر الوجه والمرأة (المرأة) محتجبة أو مقنعة أو مبرقعة، إلا في المجتمع التارقي فإننا نجد عكس ذلك، إذ يلتزم الرجال بوضع اللثام على وجوههم بينما تلتزم النساء السفور.

ومنبع الاختلاف والمغايرة في هذه الظاهرة إنّ أغلب الفقهاء المسلمين القدامى والمحدثين لم يقتصروا على اعتبار احتجاب المرأة ومنع اختلاطها بالرجال من غير محارمها فريضة مقدسة، بل تجاوز بعضهم ذلك إلى اعتبار النقاب (البرقع) الذي يحجب وجه المرأة، فريضة شرعية تعتبر المرأة المتخاية عنه في حكم الخارجة على كلام الله وسنة رسوله (ﷺ)، ومن اللاقي يردن أن تشيع الفاحشة في المجتمع. ومن البديهي أنّ هذه الدعاوى لا أساس لها في القرآن الكريم والسنة النبوية.

لثام التوارق

وإنّ ما يميّز المجتمع التارقي المسلم في العصر الوسيط - وإلى اليوم - عن غيره من المجتمعات ليس فقط بإباحته لسفور المرأة وعدم إجبارها على الاحتجاب على عكس بقية النساء المسلمات في مجتمعات أخرى، بل منعه الشديد لسفور الرجل، إذ تفرض الأعراف على الرجل التارقي أن يتلثم¹، ولا يكشف وجهه - الذي هو عورة - مادام حيًا. وسنحاول في هذا السياق دراسة ظاهرة اللثام في المجتمع التارقي والوقوف عند دلالتها الاجتماعية والثقافية والأثروبولوجية.

ويسمى التوارق اللثام بلغتهم «تجلموست» أو «تقلموزت» وهي كلمة أمازيغية بلهجة التماسق التارقية وتعني القناع الذي يستر الوجه ويخفي الرأس عموماً. وتعني هذه الكلمة اليوم في الأمازيغية المعاصرة في الجنوب التونسي، غطاء الرأس². واللثام ميزة التوارق بين شعوب العالم به يُعرف التارقي، ولشدة التصاقهم به صار لهم اسماً مشهوراً، فالمصادر القديمة تطلق عليهم عدة أسماء منها «الملثمون» و«صنهاجة اللثام» و«أهل اللثام».

واللثام قطعة قماش طويلة يصل طولها تقريباً إلى 25 ذراعاً (12 متراً)، يتعمّم بها التارقي في شكل طيات متراصفة فوق رأسه ثم يسحب طرف اللثام ويسدله على وجهه من الأذن إلى الأذن مروراً بالأنف حتى يغطيه فلا يرى منه إلا محاجر العينين. ويلبس التوارق اللثام ليلاً ونهاراً حتى الموت ولا يخلعونه أبداً لا عند الأكل ولا عند النوم، بل بلغ بهم الأمر إلى مباشرة زوجاتهم هم واضعون اللثام. ويعتبر نزع عمامة الرجل أو لثامه عاراً كبيراً وأعظم إهانة تلحق بالسيد الشريف³.

وما زال رجال التوارق إلى اليوم يلبسون اللثام، ويبدو أنّه عادة قديمة ومنذ عصور مبكرة لاحظ المؤرخون والرحالة العرب ذلك، فقد ذكر اليعقوبي صاحب كتاب البلدان⁴ في سياق حديثه عن الشعوب الساكنة على طول الطريق بين سجلماسة والسودان، أنّه ثمة قوم صنهاجيون يتلثمون بعمائمهم «ثم يلقاه قوم يقال لهم أنبيّه من صنهاجة في صحراء ليس لهم قرار شأنهم كلّهم أن يتلثموا بعمائمهم سنة فيهم»⁵، وهذه الإشارة المبكرة يؤكدّها الجغرافي ابن حوقل أين يقول «ولم ير لأحد منهم ولا لصنهاجة مذ كانت من وجوههم غير عيونهم، وذلك أنّهم يتلثمون وهم أطفال وينشؤون على ذلك»⁶. ويبدو أنّ هذه الإشارات لم تقتصر على كتب المتقدمين فقط بل وردت في متون من جاء بعدهم، فقد فصل صاحب المسالك أبو عبيد البكري القول في اللثام وسماه (النقاب) «وجميع قبائل الصحراء يلتزمون النقاب وهو فوق اللثام حتى لا يبدو منه إلا محاجر عينيه ولا يفارقون ذلك في حال من الأحوال ولا يميّز رجل منهم وليّته ولا حميمه إلا إذا تنقّب وكذلك في المعارك إذا قتل منهم القليل وزال قناعه لم يعلم من هو حتى يعاد عليه القناع وصار لهم ألزم من جلودهم»⁷. ثم وفي القرنين التاسع والعاشر للهجرة انتبه الرحالة الحسن الوزان (ليون الإفريقي) إلى انتشار ظاهرة لبس اللثام في مجتمع التوارق فقال عنها «يضع أشرفهم على رؤوسهم لثاماً أسود يحجبون بطرف منه وجوههم»⁸.



الكبرى الإفريقية، «وكانوا قبل أن يملكوا يتلثمون في الصحراء من الحر والبرد مثلما يفعل العرب...»⁽¹⁰⁾، لكن المعاصرين طرحوا اسئلة وجيهة في هذا الصدد، فإذا كان اتخاذ التوارق اللثام زياراجعا إلى إكراهات البيئة الصحراوية، فلماذا لم تجاريهم بقية الشعوب البدوية مثل العرب الذين يتلثمون لكن في سياقات مخصوصة؟ ولماذا لا تلتزم نساء التوارق اللثام أيضا؟ ثم ألا تنتفي إكراهات المناخ ليلا في البيوت عند النوم فلماذا يمتنع التارقي عن خلع لثامه ليلا؟

كل هذه القراءات لا تكفي لتفسير ظاهرة اللثام التارقي خاصة مع وجود تصورات أخرى نقلها لنا ابن حوقل مثلا وهي مهمة في نظرنا، إذ قال متحدثا عن الملتئمين التوارق في هذا السياق «ويزعمون أن الفم سوء تستحق السترك العورة لما يخرج منه، إذ ما يخرج منه عندهم أنتن مما يخرج من العورة»⁽¹¹⁾. ولا ندري في هذا السياق ماذا يقصد المؤرخ بـ «ما يخرج منه عندهم أنتن؟» هل يقصد به القيء وهو لعمرى صحيح لأنه خرج من غير موضع خروجه حتى أوحى بتطابق مخرجه الاستثنائي بمخرجه الأصلي. أم أنه يقصد به خبيث القول مما ينافي الأخلاق العامة أو مما يقود إلى إغضاب رب العباد؟ وهذا القول على غرابته يعتبر رأيا مخالفا لما وقر في المدونة الرسمية من تصورات فقهية لمفهوم العورة، صاغها الفقهاء والعلماء من مختلف الفرق

إذن فاللثام ميزة اجتماعية وثقافية أصيلة عند التوارق لا يعرف تاريخ نشأتها على وجه التحديد، ولعل أقدم إشارة تاريخية إليها قد تكون إشارة اليعقوبي. ونحن هنا لسنا بصدد التأريخ للثام، بل الضرورة المنهجية تقتضي النظر في مدى أصالة هذا الملمح الثقافي الجوهري عند التوارق. فاللثام شعار التوارق الأساسي إلى يومنا هذا به يعرفون. وقد تغيرت الكثير من عاداتهم غير أن اللثام بقي زيارسما راسخا عندهم فهم يحضرون اجتماعاتهم في المحافل الدولية بلثامهم الأزرق أو الأبيض أحيانا مع تعديل بسيط بخفض اللثام تحت أرنبة الأنف.

أسباب وضع اللثام

لقد تنبه المؤرخون والجغرافيون العرب إلى غرابة هذه العادة أو هذا الطقوس (Rite) فحاولوا تفسيره بطرق شتى. ونورد هنا خبرا رواه ابن الأثير في تفسيره سبب اتخاذ توارق صنهاجة اللثام مفاده أن قوما من لمتونة خرجوا للغزو فخالقهم عدو آخر إلى مضاربهم، ولم يكن بها غير الأطفال والنساء، فأشار الشيوخ على النساء بالتلثم وحمل السلاح لإرهاب العدو، ففعلن فظنهم العدو رجالا مسلحين، فساق الأنعام من المراعي وعدل عن غزو المضارب، حتى أدركه رجال القوم فحاربوه وطردهوه، ومنذ ذلك العصر اتخذت لمتونة اللثام سنة للتبرك به «فمن ذلك الوقت جعلوا اللثام سنة يلازمونه، فلا يعرف الشيخ من الشاب، فلا يزيلونه ليلا ولا نهارا»⁽⁸⁾.

وأما صاحب الحلل الموشية فقد ذكر سببا مغايرا لما ذكره ابن الأثير «... هذا سبب خروج سلف الملتئمين عن اليمن، كما ذكر، وكانوا أول من تلثم، ثم انتقلوا من قطر إلى قطر... حتى صاروا بالمغرب الأقصى، بلاد البربر، فاحتلوا به، واستوطنوه، وصار اللثام زيهم الذي أكرمهم الله به، ونجاهم لأجله من عدوهم، فاستحسنوه، ولازموه، وصار زيار لهم ولأعقابهم لا يفارقونه إلى هذا العهد. وإنما تبريرت لسانهم لمجاورة البربر، وكونهم معهم، ولمصاهرتهم إياهم»⁽⁹⁾.

ولم يغفل المؤرخون الإشارة إلى وظائف اللثام التي قد تكون سببا كفيلا بتفسير المغزى من اتخاذ رجال التوارق اللثام شعارا، فهو يقي من برد الشتاء وحر الصيف وخاصة من الزواجب الرملية الدائمة في مجابات الصحراء

والمذاهب، وهي تصورات تتأسس عليها عدّة أحكام في باب العبادات والأخلاق.

ولعلّ فهم التوارق المختلف لمفهوم العورة سيتجاوز أحياناً اعتبار قم الرجل عورة إلى الحدّ الذي يحدث انقلاباً جذرياً لمفهوم العورة، حتى يغدو ستر الفم أولى من ستر الفرج، وذلك ما أورده لنا النويري في مصنّفه نهاية الأرب «ولقد حكى لي من أثق به أنّه رأى شيخاً من المثلثين بالمغرب... منزويًا في ضفة نهر، يغسل خُلقانه (ثيابه البالية) وهو عريان، وعورته بارزة، ويده اليمنى يغسل بها والأخرى يستر بها وجهه. فقال له: «استر عورتك بيدك» فقال: «أنا ملثّم بها»¹². وهذا القول على غرابته وطرافته إلّا أنّه لا يخلو من وجهة فالإنسان عندما يخفي ملامحه تنتفي هويّته بالتالي ينتفي ما به يتعيّن ويتحدّد داخل المجتمع بالتالي يدخل تحت تصنيف المجهول وبالتالي يزول عنه الخجل الناجم عن اختراقه للأعراف الاجتماعية السائدة.

تؤكد كتب التاريخ والرحلة أنّ التوارق يعتبرون الفم عورة تستوجب الستر، وما زال الكثير من التوارق ينضبطون لهذا المعتقد. وفي هذا الصدد يقول الأديب التارقي إبراهيم الكوفي في إحدى رواياته «وجدت الحكمة المجهولة التي دعت إلى السلف لاختراع القناع، إخفاء العار عمل إجباريٍّ لمخلوق يريد أن يحترم نفسه، وعمل مشروع لرجل يريد أن يستر عريه ويحترم بدنه»¹³.

إنّ هذا الانزياح اللساني والإتيقي والديني في ضبط مفهوم العورة عند التوارق المسلمين من شأنه زعزعة مفهوم العورة الذي استقرّ في المدونة الفقهية والذي يحصره الفقهاء بين الركبة للسرة بالنسبة إلى الرجل وبين جسد المرأة كلّ عدا وجهها وكفيها ورجليها. زعزعة من شأنها أن تقود إلى مراجعة شاملة للأسس الأخلاقية والدينية لمفهوم اللباس الشرعي وما يستتبع ذلك من مراجعات في الشريعة والعقيدة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الأنثروبولوجي الفرنسي جيلبير ديران له فكرة في هذا السياق في كتابه «البنى الأنثروبولوجية للمتحيل» في تحليله للفهم باعتباره امتداداً فريزولوجياً وثقافياً للفرج ويستحضر بيتاً للشاعر الفرنسي شارل بودلير «إنّ فمك الذي تفخر به هو في النهاية قاع فرجك»

ولعلّ اللثام في حقيقته ممارسة مغلّة في البدائية تتجاوز التصرّ الديني الإسلامي الوافد على التوارق، ممارسة لعلّها تنبع من رؤية أسطورية وسحرية للكون والوجود¹⁴ تقضي بضرورة إخفاء الوجه تجنباً

لتأثيرات القوى الماورائية. وقد ذكر المؤرخ الموريتاني المعاصر الناني ولد الحسين نقلاً عن شيخ الربوة، أنّ التوارق يعتقدون أنّ الجنّ ينشر الأمراض في الفضاء، وهذه الأمراض تصيب الإنسان عبر فمه وأنفه، ولذلك يجب أن يحتاط الرجال بتغطية أفواههم وأنوفهم، وستر وجوههم وأفواههم «بلثام محكم خشية تسرب الأرواح الشريرة لجنود الملكة إلى أجسادهم»¹⁵، ومن الطبيعي أن يكون الأمر متعلّقاً بالرجال فقط فالمرأة في اعتقادهم لديها صلة قويّة بالأرواح وبالجنّ عبر السحر¹⁶ وبالتالي فهي محصّنة من هكذا أخطار.

وظائف اللثام:

مما لا شك فيه أنّ اللثام وظائف عمليّة اقتضاها المناخ واستوجبتها الصحراء. فاللثام يقي التارقي من الحر والبرد والرمال في بيئة صحراوية متطرّفة المناخ بين شتاء شديد البرودة وصيف شديد الحرارة، أو حتى بين الليل والنهار. ولكننا نرجّح أنّه بمرور الزمن اكتسب اللثام وظائف جديدة أغلبها اجتماعي وثقافي.

فإذا حاولنا تقصي هذه الوظائف نجد أنّ اللثام هو قبل شيء وبالأساس آلية تعيين إثني، اقتضتها ضرورة التمرّك الإثني لمجموعة أمازيغية في فضاء صحراوي متعدّد الإثنيات (عرب تبو فلان سونغي تكرور...). فابن خلدون حين تحدث عن صنهاجة الصحراء «واتخذوا اللثام خطأً تميزوا بشعاره بين الأمم»¹⁷، فلا يتلثّم إلّا التوارق أو بعض جيرانهم الصحراويين الذين تطبعوا بطابعهم مثل الفلاني والتبو وبعض العرب وبعض التكرور. فاللثام يميّز التوارق ويسمح لهم بالمحافظة على اختلافهم وضمان عدم اختلاطهم بغيرهم من الشعوب مما يتيح لهم المحافظة على بعض خصوصياتهم الاثنية والاجتماعية وتصوراتهم الثقافية الأصيلة. وحتى حين أراد بعض عامة الناس في الأندلس تقليد التوارق في اتّخاذ اللثام زياً على عهد دولة المرابطين (صنهاجة اللثام)، تصدى لذلك بعض أهل الحسبة، وفي هذا السياق أورد ابن عبدون (ت 527 هـ) في رسالة الحسبة هذا الحكم «يجب أن لا يلثّم إلا صنهاجي أو لمتوني أو لمطي فإنّ الحشم والعبيد ومن لا يجب أن يلثّم يلثّمون على الناس ويهيبونهم ويأتون أبواباً من الفجور كثيرة بسبب اللثام»¹⁸.

ومن ثمة يصبح اللثام شعاراً للتوارق به يحقّقون فرز أنفسهم في فضاء متعدّد الإثنيات. فكل من لا لثام له يعتبر عند التوارق غريباً وأجنبيّاً، ولا يكتفون بذلك بل يلقّبون غيرهم بألقاب ساخرة «وهم يسمّون من خالف

زِيَهُم هذا من جميع الناس أقواه الذبان بلغتهم»¹⁹.

أما الوظيفة الثانية التي يضطلع بها اللثام فهي وظيفة الفرز الطبقي. فلثام الرجال النبلاء من الإيموهاج يختلف عن لثام الرجال المنحدرين من قبائل الإمغاد التابعين، في لونه وطوله وطريقة وضعه. بالتالي يحكم اللثام على المجتمع التارقي ببطيئة صارمة وجامدة فكلّ يتم فرزه طبقياً عبر لثامه. وترى عصمت عبد اللطيف دندش، أنّ خمار السادة يختلف عن خمار العبيد «ويتخذ السادة لثاماً مخالفاً للثام العبيد»²⁰. اعتماد على ما ورد في رسالة ابن عبدون في الحسبة الذي قال في هذا الباب «(على) عبيد المرابطين إنّ تلتّموا فتكون علامة يعرفون بها مثل أن يتلثموا بخمار أو منزر وشبه ذلك، وكذلك الحشم والأتباع يكون شكلهم غير شكل المرابطين»²¹.

وقد ظلّ مجتمع التوارق إلى مطلع القرن العشرين يكرّس عمليّة الفرز الطبقي عبر آلية اللثام. وقد رصد الرحالة الفرنسي ليون بروفنكيار في زيارته لمدينة غدامس الليبية مطلع القرن العشرين أنّ الوجاهة التوارق يلبسون اللثام الأزرق بينما يرتدي الفقراء اللثام الأبيض²².

ويعدّ اللثام مرجعاً أساسياً في ضبط خريطة الأدوار الاجتماعية فالقبائل التارقية تتمايز في ما بينها بطريقة كل منها في ارتداء اللثام، وبالتالي يتخذ اللثام وظيفة تعين الأفراد داخل مجتمع بنيت في الأساس ترتكز على المفهوم القبلي، وما يترتب عن ذلك من تصنيفات طبقية وسياسية تعتبر ضرورية في تحديد موقع كل قبيلة من المجتمع التارقي الواسع.

أما الوظيفة الثالثة فهي الفصل بين الأطفال والرجال فالتارقي يلبس اللثام في عمر معين، ويقام له احتفال هو بمثابة طقس عبور²³، إذ لا يلبس اللثام إلا عند البلوغ أو في سنّ العشرين أو الخامسة والعشرين حسب الروايات. ومن العادة ألا يتلثم طفل حتى يصل سنّ البلوغ²⁴، ويتلثم للمرة الأولى في طقس احتفاليّ شبيه بطقس التعريس الذي تقيمه القبائل البدائية للشبان حديثي البلوغ والذي يقتضي أنّ يتم تجميع البالغين الجدد في مخيم ويقع عزلهم بعيداً عن القبيلة ويتم تدريبهم على فنون الحرب والقتال واختبار قدرتهم على التحمّل. وفي هذا السياق يقول حسن أحمد محمود «لا يعتبر الفرد مكتمل الرجولة إلا إذا تلثم وقيمون احتفالاً كبيراً، هو نذير باكتمال الفرد لحقوقه

المدنيّة، واعتباره عضواً عاملاً في المجتمع الملثم»²⁵.

وإذا كان طقس العبور عادة يواكبه تغيير أو (تشويه) جسديّ أو تمييز ما مثل الختان، أو الوشم، أو خلع أسنان، أو تعليق أقراط، أو توائم إلخ، هذا التمييز الجسدي عادة ما «يهدف إلى طبع الجسد إعلاناً عن البلوغ الاجتماعي»²⁶، فإنّ اللثام بناء على هذا الفهم الأنثروبولوجي يعتبر «طقس عبور». ولهذا نرجّح أن منشأ عادة اللثام عند شعب التوارق لا يستبعد أن يكون قد حقّت به ظروف غامضة لها علاقة وطيدة بالمعتقدات الإحيائية القديمة في الصحراء الإفريقية الكبرى، ظروف أعطته ذلك الجانب الذي يستمد منه غموضه وعجائبيته وسحريته. رغم أنّ اللثام في الأغلب كما ذهب القدامى والمحدثون اقتضته حاجة التارقي إلى غطاء رأس يقيه برد الشتاء وحر الصيف والرمال الصحراوية.

وإلى جانب ذلك يعتبر اللثام آلية فرز جنديّ فالنساء لا يتلثم أبداً وإن حدث وفعلن ذلك فالتشبه بالرجال (كما يذكر المؤرخون عن سبب ظهور عادة اللثام)، فالرجال هم من يتم فرزهم جندياً وتعليمهم بعلامة. وهذا الفرز الجنديّ المقلوب الذي يناقض تماماً تصورات المجتمعات المسلمة الأخرى التي تحتكم إلى بنية ذكورية، له دلالات عميقة من شأن البحث العلميّ إذا ارتكز عليها أن يصل إلى نتائج مهمة في ميدان الدراسات التاريخية والاجتماعية للأديان، أو الدراسات التي تهدف إلى فصل التاريخي عن النصّي في فهم المسلمين للإسلام.

وأعجب ما في مسألة اللثام أنّه يعطي التارقي هويته الفرديّة، فإذا سقط التارقي في الحرب صريعاً وزال عنه لثامه وانكشف وجهه فلا يعرف من هو حتى يُعاد اللثام على فمه وأنفه. هكذا يتحول القناع إلى أداة تعريف ويغدو السفر شكلاً من أشكال التخفي، (يمكن تعميق هذه الفكرة بالعودة إلى الفيلسوف سلافوي زيزاك) وهذا ما لا تشترك فيه مع التوارق أيّة مجموعة بشرية على الإطلاق، وهذه الفكرة من شأنها أن تخلخل الأساسات القانونية والأخلاقية والأمنية التي يرتكز عليها منع لبس البرقع في الكثير من الدول الغربية، وتربك منظومات التواصل بين الأفراد في المجتمعات الأخرى.

نصل إذا في خاتمة بحثنا إلى بعض النتائج من بينها:

✱ إنّ الأشكال الفولكلورية في اللباس ليست مجرد مظاهر جمالية تزخر بالعجائبية والحنين إلى عصور غابرة، بقدر

ما هي جوهر هوية الفرد، إذ يختزل اللباس انتماءات الفرد الاجتماعية والطبقية والإثنية والطائفية لا بل حتى الرياضة والحزبية في العصر الراهن.

لثام التوراق دليل حي ملموس على تاريخية ظاهرة غطاء الوجه، ينسف كل ادعاء بارتباط إخفاء الوجه - خاصة عن المرأة - بوجود نصوص دينية تسيج ذلك سواء في القرآن أو السنة النبوية.

• إن الإقصاء الجندري للمرأة من الفضاء العام في المجتمعات المسلمة وحجبها وإخفاءها ليس مردّه النصوص الدينية بقدر ما يرجع إلى هيمنة البنية الذكورية والثقافة الباطرياركية.

• إن اللباس حصيلة تراكم تاريخي لمجموعة كبيرة من المحددات منها المناخي والاجتماعي ومنها الإثني ومنها الجندري ومنها الديني، ولا يمكن أن يستمد اللباس أهميته أو أولويته من عامل واحد.

الهوامش

1 - Bernezat (Odette), Hommes Des Montagnes Du Hoggar, Editions Glénat, France 1987, p 148.

2 - في الدويرات وهي قرية جبلية سكانها ناطقون بالأمازيغية تقع 22 كيلومترا غرب مدينة تطاوين بالجنوب الشرقي التونسي، تطلق لفظة «تقلموزت» على طربوش البرنس أو طربوش القشابية، أو على أي غطاء للرأس عموماً.

3 - السوكي (محمد حب)، إعلام أندية المذنب بملوك البواد وإولمذن بملوك البواد إولمذن، مخطوط مرقون، تعليق صالح محمد الناصر السوقي الحيوي، 2008، ص 20.

4 - اليعقوبي (أحمد بن أبي يعقوب)، كتاب البلدان، مطبعة بريل، ليدن، 1894، ص 151.

5 - ابن حوقل (أبو القاسم النصيب)، صورة الأرض، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان، 1992، ص 99.

6 - البكري (أبو عبيد)، المغرب في ذكر بلاد إفريقية والمغرب، مكتبة المثنى، العراق، د.ت، ص 170.

7 - الوزان (الحسن)، وصف إفريقيا، ط 2، ج 1، دار الغرب الإسلامي، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، الرباط - المغرب، 1983، ص 59.

8 - ابن الأثير (أبو الحسن علي بن أبي الكرم)، الكامل في التاريخ، مجلد 6، ط 4، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 1994، ص 188.

9 - المؤلف مجهول، الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، حققه الدكتور سهيل زكار والأستاذ عبد القادر زمامة، (وهو على الأرجح أندلسي من أهل القرن الثامن الهجري)، ص 19.

10 - ابن الأثير، المصدر نفسه، ص 188.

11 - ابن حوقل (أبو القاسم النصيب)، المصدر نفسه، ص 99.

12 - النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ط 1، المجلد 24، تحقيق عبد المجيد ترحيني، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 145.

13 - الكوني، المجوس، ج 2، ط 2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1992، ص 292.

14 - أحمد محمود (حسن)، قيام دولة المرابطين، صفحة مشرقة من تاريخ المغرب في العصور الوسطى، مكتبة النهضة المصرية، 1958، ص 50.

15 - الأنصاري (عمر)، الرجال الزرق، الطوارق الأسطورة والواقع، ط 1، دار الساقى، بيروت، 2006، ص 11.

16 - ولد الحسين (النانى)، صحراء المثلثين، دراسة لتاريخ موريتانيا وتفاعلها مع محيطها الاقليمي خلال العصر الوسيط من منتصف القرن 2هـ / 8م إلى نهاية القرن 5هـ / 11م، ط 1، دار المدار الإسلامي، لبنان، 2007، ص 173.

17 - ابن خلدون (عبد الرحمان)، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، المجلد 6، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، 1959، ص 371.

18 - ابن عبدون التجبي (محمد بن أحمد)، رسالة في الحسبة، تحقيق ونشر بروفنسال، المجلة الأسيوية العدد 224، الصادرة سنة 1934، ص 218. (يقع المقال بين الصفحتين 177 و 299 في هذا العدد من المجلة).

19 - البكري، المصدر نفسه، ص 170.

20 - دندش (عصمت عبد اللطيف)، دور المرابطين في نشر الإسلام في غرب إفريقيا - 430 515 هـ / 1038-1121 م، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1988، ص 35.



شذرات من عادات وتقاليد المجتمع الصحراوي بجنوب المغرب

أ. محمد الصافي - كاتب من المغرب

يعتبر الموروث الثقافي من بين الدعائم الأساسية التي أصبحت العديد من دول العالم تركز عليها وعيا منها بالأهمية القصوى التي يشكلها الموروث الثقافي في تحقيق التنمية الاقتصادية، حيث أصبح هذا الموروث في صلب اهتمامات هذه الدول التي انخرطت في تأهيل تراثها واستغلاله في تحسين اقتصادها والرفع من مداخيلها وتنشيط سياحتها، كما هو الحال بالنسبة للعديد من الدول الأوروبية التي لعب التراث الثقافي بها دورا كبيرا وخلق رواجاً تجارياً وأساساً قوياً لبناء اقتصادها مثل فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وتركيا واليونان، هذه الأمثلة تعد خير دليل على أن التراث الثقافي لا يختزل في بعده الجمالي أو الرمزي وإنما في بعده

الاقتصادي وهذا هو الأهم. كما أن لكل أمة من المجتمعات عاداتها وتقاليدها، والمجتمع الحساني هو جزء لا يتجزأ من هذه المجتمعات باعتبار أن التراث الحساني الشعبي هو نتاج إنساني عريق يمتد متناميا عبر الزمان والمكان، معبرا عن ذاته ومحافظة على أصالته وخصوصياته، فقد تميز هذا المجتمع بمجموعة من العادات والتقاليد التي ميزته وجعلته محافظا عليها إلى يومنا هذا رغم تغير الزمان.

لقد اعتمد الإنسان الصحراوي البساطة في كل شيء، الأمر الذي يعكس بساطة الصحراء في حد ذاتها. ولعل قدوم الصحراويين من الصحراء واستقرارهم أيضا في الصحراء، جعلهم يتمسكون ببيئتهم بكل ما تحمل هذه البيئة من عادات وتقاليدها، تتجلى أساسا في غرابة طقوس الزواج التي تجعل من مكان العرس مسرحا رائعا للفرجة في كل مراحله ابتداء من ليلة العقد ليستمر سبعة أيام بلياليها.

كما ساهم عامل الترحال والتنقل المستمر للقبائل التكنية في تنوع عناصر ساكنتها وفي تعدد أصولهم، حيث نجد إلى جانب قبائل تكنة والتي تتكلم الحسانية قبائل أمازيغية تتكلم الأمازيغية، هذا الأمر أحدث مزيجا ثقافيا واجتماعيا في المنطقة¹، وبالتالي أدى إلى تعدد العادات والتقاليد وتنوعها، الأمر الذي أكده مصطفى نايمي حيث نجده يقول بأن داخل هذه الاتحادية يتعايش الناطقون بالأمازيغية «أيت بوهو، أيت إبراهيم، أيت حماد» والناطقون بالحسانية (أزوافيط، يكو، إزركيين)، مستقرين ورحل في نفس الآن. وتتجلى التقاليد أيضا في بساطة زي الإنسان الصحراوي (الملحفة، الدراعة)، بحيث كان اللباس الصحراوي إلى جانب مواد أخرى يعتبر من أهم وسائل التبادل التجاري التي كانت تحكم العلاقة بين الصحراء والسودان الذي يجلب منه الخنط أي الثوب الذي يصنع منه الملحفة والدراعة.

معتقدات المجتمع الصحراوي

تختلف المعتقدات عن سائر أقسام التراث الشعبي، فإذا كانت العادات والتقاليد والزي المحلي تستمد قيمتها من ممارستها أمام الناس وإظهارها للملأ، فإن المعتقدات باعتبارها هي القوى المحركة لكل الأفعال الاجتماعية التي يأتيها الفرد منفردا بنفسه أو مجتمعا

مع الناس على خلاف هذه الأنماط فإنها تظل حبيسة الصدور مختبئة عن الأعين²، من هنا كانت أهمية تناولها ودراستها مهمة صعبة وشاقة والمعتقدات موجودة في كل مكان وزمان وعند كل الفئات سواء المتعلمة منها والأمية، فالتعلم أحيانا قد يتخلل عن زيه التقليدي ويستبدله بزي عصري يواكب متطلبات العصر لكنه في نفس الوقت لا يستطيع الانفصال عن معتقداته الراسخة في أعماق شعوره، فالإنسان الصحراوي كباقي الشعوب حياته غنية بالمعتقدات، فمثلا ما إن يبدأ الإنسان حياته اليومية حتى تصادفه هذه المعتقدات في كل حركاته وسكناته، وسيكون هذا الفصل كنقطة لهذه المعتقدات والطقوس المرتبطة ببعض مناحي حياة الإنسان الصحراوي.

1 - طقوس الميلاد والإنجاب:

إن الإنسان الصحراوي كما عهدنا تزخر حياته بالكثير من المعتقدات وإن كانت هذه الأخيرة متصلة بطقوس الميلاد والإنجاب أوفرها حظا، فهذا الوافد الجديد لم يحظ بعناية زائدة حتى لم يزل بعد نطفة في الأرحام، فعندما تشعر المرأة الصحراوية ببوارد الحمل الأولى تتكتم على الأمر، فمن العار أن تجهز المرأة بحملها ولا تخبر أحدا بأجل وقت وضعها، فعند بلوغها الشهر التاسع وهو موعد اقتراب ولادتها تلجأ إلى إخبار المحيطين بها وذلك بطريقة غير مباشرة، وهذه الطريقة هي تلطيف يديها بالحناء، فيفهم المحيطون هذه الإشارة الخفية فيستعدون لأمر طارئ، ففي أي لحظة قد يفاجئها المخاض وتميل النساء الصحراويات ذات سن متأخر (70 أو 75 سنة) إلى محاولة التنبؤ بجنس الجنين قبل أن يولد انطلاقا من مراقبة ملامح المرأة الخارجية وما يطرأ على شكل أهدابها وحجم بطنها³، وعندما يكون الجنين في الرحم وهو بعد لا زال نطفة ثم علقه تتتاب المرأة حالة صحية تسمى الوحم وتستمر هذه الحالة ثلاثة أشهر من الحمل والمرأة في هذه الفترة تشهد إحدى حالي الوحم، فإذا أن يكون وحمها سهلا وطبيعيا لا يلاحظه أحد وإما العكس حيث تشعر المرأة بالغثيان في الفترة الصباحية وتنفر من رائحة العديد من الأكلات والعطور أو من رؤية شخص معين، وقد تحب أكل وجبة أو فاكهة معينة إلى حد التخممة⁴، كما يظهر بأن وحم المرأة الحامل بالذكر يختلف عن وحم المرأة الحامل بالأنثى، ويعرف جنس الجنين انطلاقا من طريقة الوحم، فوحم المرأة بالأنثى يكون صعبا حيث تتكاثر عليها الأمراض وتكون ضيقة الخلق وعصبية

المزاج وتخلق مشاكل مع زوجها على أبسط الأسباب ويختلف الوحم عن الشهوة، فهذا الأخير أي الوحم ينتهي بانتهاء فترة ثلاثة أشهر الأولى للحمل، أما الشهوة فقد تستمر إلى ما بعد الوضع، والمرأة كما جاء على لسان إحدى المسنات قد تشتهي كل شيء غلاتمه أو بخس وعلى الزوج تلبية مطالبها مهما كانت غريبة وتافهة أو غالية، وإن لم يكن باستطاعته تلبية كل ما تطلبه فإن الزوجة تحصل لها حالة انتفاخ وورم شامل لكل أجزاء جسدها وتصادفها مشاكل عديدة إبان مرحلة الوضع تعسر عليها عملية الولادة، وحتى بعد الولادة فإن هذه الحالة تصاحبها في مرحلة الرضاعة.

وحين ميلاد الوليد في اليوم السابع يجتمع الأهل والأقارب ويتم ذبح العقيقة التي يسمى بها المولود وكذلك ذبح مجموعة من رؤوس الماشية وتجتمع عجائز العائلة حول المائدة ليقتحن اسم المولود وهو ما يسمى في المجتمع الصحراوي «بحظ العيدان»، حيث يجلبن ثلاث عيدان من النعناع ولكل عود منها اسم خاص ويتم إخفاؤها والمناداة على صبي صغير أو إحدى النساء الغائبات في المجموعة لتأخذ واحدا من هذه العيدان للمرة الأولى ثم يتم خلطها جميعا وتختار عودا للمرة الثانية وأيضا للمرة الثالثة والأخيرة، والعود المختار في المرة الثالثة يتم بموجبه إطلاق الاسم الذي يحمله على الوليد⁵، وعادة يكون اسم الوليد على اسم أقارب الزوج أو الزوجة، وأحيانا تتدخل الأحلام في فرض اسم قار للوليد، فقد يأتي أحد الأقارب فيقول أنه رأى في حلمه أن فلانة وضعت مولودا واسمه كذا فلا حاجة إلى وضع حظ العيدان فالمولود سيسمى بنفس الاسم الذي عرف به في الحلم، ويعتقد الأهالي أن إطلاق اسم قبيح على الوليد يجنبه إثارة الانتباه والغيرة ويحميه من الحسد والعين الشريرة. وبعد مرور أربعين يوما على ولادة الطفل يتم الاحتفال بإخراجه من منزل والديه إلى منزل أحد أقاربه أو منزل المرأة التي ساعدت في عملية الوضع التي تعتبر بمثابة جدة له، حيث يتم حلق رأسه بطرق مختلفة تبعا لتقاليد الأسرة فهناك من يترك خصلة طويلة من الشعر من بداية الرأس إلى مؤخرته، وكذا خصلتين صغيرتين في الجانبين وهو ما يعرف «بالعرف» مع الاحتفاظ بغرة في مقدمة الرأس وكذا خصلتين بغرة مع الاحتفاظ بغرة في مقدمة الرأس «لغرون»، وهناك من يترك الغرة «الكصة» مع ثلاث «غرون» اثنان منهما على جانبي الرأس وآخر في

وسطهما، وهناك من يحتفظ بخصلة دائرية في وسط الرأس «الكطاية» مع تلك الغرة⁶، وبعد حلاقة الوليد يأخذى هذه الطرق المختلفة يتم إطعامه بقليل من دسم الماعز وثمره ويتم تغيير ملابسه بأخرى جديدة، وعندما يصل الطفل إلى مرحلة السنتين من عمره تتم عملية فطامه بصفة تدريجية وتعتمد الأم إلى وضع أشياء عديدة على ثدييها لتجعل الطفل يكره الثدي منها القطران والفلفل وأحيانا تربطهما بخيط، وفي هذا الأثناء تحرص الأم على حمله على ظهرها وتعلق له صرة فيها القليل من الملح والحرمل⁶.

وعند بلوغ الطفل السنة الخامسة من عمره إلى حدود السنة السابعة يتم ختانه لكن هذه العملية تم تغييرها، فيتم ختانه إما في الأسبوع الأول من ولادته وهذه العملية تصادف في بعض الأحيان الاحتفال بأحد الأعياد الدينية ويلبس الطفل لهذه المناسبة ملابس تقليدية، كما تحرص الأم على تجميل نفسها بالكحل والحناء والملابس الجديدة ويتم المنادة على الشخص الذي يقوم بعملية الختان، ويتم ختان الطفل بعد أن يفصح عن رغبته في امتلاك أي شيء وتلى كآخر هذه الطلبات، بعد ذلك تقوم الأم بإطلاق ثلاث زغاريد عند سماعها صراخ الطفل وبكائه طيلة المدة التي يتماثل فيها الطفل للشفاء، كما تحرص الأم والأسرة على عدم إبقائه وحده خصوصا في الفترة المسائية وتوضع له صرة الملح والحرمل لتحفظه من الشياطين والعين الحاسدة.

2 - طقوس ومعتقدات خاصة بعيد الأضحي:

انطلاقا من ذهنية نابغة من فكر خرافي شائع تجري العادة عند أهل الصحراء في مناسبة عيد الأضحي أن يتم الاحتفاظ بدم الأضحية الحار ذي اللون الأحمر القاني داخل إناء منزلي صغير، وتتولى هذه المهمة ربة البيت حيث يسود الإيمان بفعالية هذا الطقوس في تقويم التماسك وتعزيده داخل الأسرة إذ يتم تحفيقه لاحقا واستعماله للتبخر لذات الغرض⁸، ورغم شدة غموض هذه الممارسات فقد يربط البعض شكل ولون دم الأضحية ببعض التفسيرات الغيبية والتنبؤات المتصلة بمستقبل أفراد الأسرة، كما قد يستعمل هذا الدم ضمن وصفات سحرية أو طبية في شكل أحجية لحماية الأطفال الرضع وتحصينهم من أي أذى قد يتعرضون له خلال الأربعين يوما من عمرهم، إذ تتم زخرفة أرجلهم اليمنى بخط أحمر على شاكلة الخلخال

الذي تتزين به المرأة من ناحية الساق، إضافة إلى كونه يثير لدى أغلبية الناس الكثير من الحساسية والمشاعر الغامضة.

ورغم الخصائص والطقوس السحرية المعقدة فإن دم الأضحية بوصفه أداة تطهيرية حسب المعتقد الشعبي الحساني، يمكن أن يلعب دور السحر العلاجي أو الطب المضاد، فبعض النساء يلجأن إلى دق دم الأضحية المجفف وتحليطه مع الحناء لعلاج بعض الأمراض المتصلة بعالم النساء أبرزها تلك التي تصيب الثدي وغير ذلك كثير.

كما تعبر الطقوس الشعبية بالصحراء عن تجارب كبيرة لحياة الناس خلال تاريخهم الطويل والحافل بالتعدد والتنوع وتترك معتقداتهم أثرا واضحا في سلوك المجتمع وتسميه بعبادات وتقاليد شعبية خارقة في التعقيد، ومن خلال هذه الطقوس تبرز مفارقة غريبة بالصحراء هي أن الكثير من القبائل والعشائر الصحراوية يحرمون أكل لحم الأضحية يوم العيد مكتفين فقط بـ «أفشاي» أي الدوارة المكون أساسا من الكبد والرئة والقلب والأمعاء ظنا منهم أن قطع اللحم واستهلاكها (جرح العيد) سيحدث الضرر بالأسرة فيسودها التفكك والاضطراب. فاللحم هو بالتأكيد متوفر ومع ذلك لا يتم طبخه سوى ابتداء من اليوم الثاني للعيد، لذلك يطلق الحسانيون على اليوم الأول منه عبارة «نهار عيدنا نهار جوعنا»⁹.

وإلى جانب هذه العادة تمر طقوس شعبية أخرى لا تفسر سوى باعتبارها عمليات تطهر النفس من الهلوسة والتخوف من المستقبل، ومنها الاحتفاظ بالمرارة وتعليقها على حائط البيت وتركها إلى أن تجف مع مرور الوقت، ويربط كثيرون هذه العادة بالرغبة في طرد الشر وإبعاد المرارة عن المناخ الأسري وإضفاء طابعي المودة والوئام على العلاقة بين الأزواج، وفي زعم بعضهم أن المرارة المجففة تستعمل أيضا في الصحراء لمدواة العديد من الأمراض الجلدية.

ومن العادات المحلية الأخرى التي ترسم الطبيعة الاستثنائية للظواهر الشعبية بالصحراء تحريم أكل الطحال «الطيحان» على الذين لا يزال أبائهم على قيد الحياة، فمخالفة هذا الطقس يعد ضربا من ضروب القتل الرمزي للأب، هذا بالإضافة إلى العديد من الطقوس الاجتماعية الأخرى التي تجسد أواصر التلاحم والتواصل العائلي ومنها اجتماع الأسر في

منزل أكبرهم سنا أو أكثرهم وجاهة في تكريس معاني التآزر والتماسك الاجتماعي¹⁰.

هذه هي المعتقدات الشعبية بالصحراء ممارسات غريبة يختلط فيها الديني والثقافي والأسطوري، مما يجسد ذلك تعاظم المجتمع الحساني لها وتصديقها على نحو ما تعبر عنه بالفال والرغبة في العلاج والمدواة، وتحصين الجسد والدفاع عن ملكيته عبر الاحتماء، وأشياء مستعارة من أدب إثنوغرافي معقد يصعب تفسيره في الكثير من الأحيان، ولعلها لا تخرج عن السائد في باقي المجتمعات الغربية الأخرى.

الزواج

1 - مفهوم الزواج:

يعتبر الزواج اقتران أحد الشينين بالآخر وازدواجهما بعد أن كان كل واحد منهما فردا. يقال زوج الرجل إبله إذا قرن بعضها ببعض، أي قرن كل فرد بقرينه، ويدخل في هذا المعنى اقتران الرجل بالمرأة وارتباطه بها للاستمتاع والتناسل.

كما يعتبر الزواج داخل المجتمعات التقليدية من ظواهر الارتباط الجنسي بين الرجل والمرأة مع ما يترتب عن هذا الارتباط من حقوق وواجبات وهو ضرورة اجتماعية، فالزواج معناه إضافة قوى بشرية وإنتاجية جديدة إلى عائلة المتزوج عن طريق عمل الزوجة وعمما سوف تنتج في المستقبل من أولاد¹¹، وهو واجب ديني تحتمه الشريعة الإسلامية، وهو نقطة التحول الذي تدور حوله كل الحياة في المجتمع التقليدي، وكذلك نقطة الارتكاز التي يقوم عليها البناء الاجتماعي وما يتضمنه من أنساق ونظم وعلاقات اجتماعية فيها. ولقد أصبح الزواج شأنًا مجتمعا، بمعنى أن التقاليد تنظر إلى الزواج أنه وسيلة لإنجاب الأولاد واستمرار الجنس البشري، وتمثيل التكامل وتعزيز الروابط بين أعضاء الأسرة وحفظ الملكية الخاصة بالتوارث.

إن الزواج إذن ظاهرة ذات شأن وبعد كبيرين في حياة الإنسان وتطور المجتمع وهو نظام اجتماعي، يتصف بقدر من الاستقرار والامتثال للمعايير الاجتماعية، سواء في الماضي أو الحاضر، ويفرض الزواج على غالبية أفرادها. والزواج يخضع لقوانين لها أبعاد اجتماعية نفسية واقتصادية تحمل دلالات وقيم ثقافية، تعكس

ب. المهر:

أثناء فترة الخطوبة تبدأ الأسرتان الاستعدادات المادية والمعنوية والترتيبات ليوم الزفاف، ويأتي أهل الفتى بمهر (صداق) العروس المكون حسب العادات من الإبل والأثواب والحلي وأكياس السكر وصناديق الشاي والبخور والعطور حسب القدرة.

ج. الدفوع:

خلال الموعد المحدد للزواج يذهب أهل العريس في موكب جماعي إلى «الفريك» (يقصد به مجموعة من الخيام مكونة من 10 خيام أو أكثر) الذي يوجد فيه أهل العروس، وحينما يصلون فأول عمل يقوم به أهل العروس هو استقبال الوافدين ورفع «البند» الذي يتكون من نصف «بيصة» بيضاء ونصف «بيصة» سوداء، والبيصة تقال لثوب تصنع منه «ملحفتين»، وهذا الموكب الجماعي حماسي تسوده الزغاريد والأهازيج الشعبية المتعالية يسمى السلاف أو «الدفوع»، وأثناء لحظة وصولهم يرفع أهل العروس ثوبا أبيضاً تعبيراً عن الفرح والسعادة، وهم بذلك يدعون أهل العريس للعراك رغبة في الضحك، ينتج عنه «تكاليح البنود» الذي يعني تجاذب شريط الثوب الأبيض⁽¹⁵⁾، ويكون الصراع مريراً بين الطرفين أيهما يحصل عليه (أي طرف أهل العريس وطرف أهل العروس)، والذي يكسب في الأخير هو الأقوى وهذه دلالة على السلام والرغبة في تلاحم الأسرتين.

د - عقد القران:

أثناء قدوم أهل العريس وبعد التداول يجتمع الناس على هؤلاء القادمين للترحيب بهم فيقدم الأكل المثل في «النحاير»، ويجتمع «الشيب» (أي كبار السن) في خيمة لعقد القران الذي لم يكن مكتوباً وإنما يكتفي الصحراويون فقط بقراءة الفاتحة بين نائب العريس ووصي العروس والأعمام وحضور الطالب (الفقيه) وبشهادة شرعية الزواج يتم عقد القران وفق مذهب الإمام مالك وحكمه على أنهم اتفقوا، يقول تعالى: «واتوا النساء صدقاتهن نحلة»، وقوله تعالى: «فانكحوهن بإذن أهلهن وآتوهن أجورهن».

وتعقد الفتاة الصحراوية على القران بعدد الإبل التي تم الاتفاق عليها في المهر بالتراضي وبعده مباشرة يتم الإعلان عن الزواج.

طبيعة كل جماعة إنسانية وخصوصية كل مجتمع، ولهذا كان الاهتمام به لفهم واقع المجتمعات وتفسير آليات تطورها وأساليب حياتها، لذلك أحاطت كل المجتمعات الإنسانية قضية الزواج بعناية خاصة فوضعت له قوانين وشروط خاصة، وجعلت له عادات وقيم ذات أبعاد اجتماعية وثقافية، تختلف باختلاف المجتمعات والعصور، فهو يختلف في أشكاله والوسائل والطرق التي يتم بها، وفق الأغراض التي يحققها، وفي الحقوق والواجبات المترتبة عنه¹².

2 - طقوس الزواج:

الزواج في ثقافة المجتمع الصحراوي يتسم بسمات تميزه وتطبعه بطابع خاص، وتتجلى تلك السمات في خضوع الزواج لعادات اجتماعية معينة تتضمن قيماً خاصة يتمسك بها أهل المنطقة تمسكاً شديداً، ويمر عبر مراحل سنحاول قدر الإمكان الغوص فيها وتتبعها عبر تراثيبتها كما يلي:

أ. الخطبة:

حينما ينوي الفتى الزواج بفتاة يصعب عليه أن يصارح والده مباشرة لأنه يستحي منه، ويصارح بذلك أمه وإن كانت غير موجودة فإنه يبحث عن شخص آخر يكون قريباً من والده، وبعد قبول الأهل تذهب جماعة من أهل الخطيب إلى أهل الفتاة التي يريد خطبتها، وهكذا يتقدم أهل الرجل طالين يد الفتاة، ويأتي أهل الخطيب محملين بالهدايا وهو ما يسمى بالواجب، وفي مسالة اختيار الخطيبة أو زوجة المستقبل يتم حسب معايير وأسس تعتمد مصالح الجماعة بالدرجة الأولى وتكون المرشحات بنت العم حفاظاً على مصالح وممتلكات العائلة، ويبرز هذا الارتباط القرابي في قولهم: «ولد عمي يصلح هي»، ولابد من الإشارة إلى أن سلطة الأب مطلقة في هذا المجال، إذ أنه هو الذي يقرر وقت زواج ابنته ووفق وجهة نظره في الموضوع، وهو نفسه من يختار له شريكة حياته، وغالباً ما يتم الاختيار على أساس نسب الفتاة، إذ أن النسب هو المعيار الرئيسي في الزواج الصحراوي، ويتم الزواج بدون معرفة الزوجين لبعضهما، والمعرفة تكون فقط بين أهلهما، حتى الشاب لا يعلم شيئاً عن زوجته، المهم ألا تكون ضعيفة النسب⁽¹³⁾.

وأثناء فترة الخطوبة يمنع على الخطيبين الالتقاء والتعرف على بعضهما، أما بالنسبة للفتاة فإنها تخضع لما يسمى بعملية «البلوح» للسمنة، وبالتالي تصبح مؤهلة جسمانياً للحياة الزوجية¹⁴.

ز. حفل الزفاف:

يتميز الزواج في الوسط الصحراوي بصيغتين أساسيتين تتمركزان في الزواج المبكر وزواج الأقارب، فالزواج المبكر يحدد عادة بين عائلتي الزوجين في وقت مبكر جدا بين 9 و 13 سنة بالنسبة للفتاة، و 14 و 16 سنة بالنسبة للفتى، والزواج المبكر في الثقافة الصحراوية يحتل مكانة مرموقة وأهمية لا يستهان بها وذلك نتيجة لأسباب نذكر منها ¹⁶:

• **دافع ديني:** على اعتبار أن الزواج المبكر عصمة للشباب والشابة من الوقوع في الزنا والحرام.

• **دافع اقتصادي:** إذ أن الشباب الصحراوي يصل إلى مرحلة النضج الاقتصادي في سن مبكرة، لأنه ونظرا لبساطة الحياة المعتمدة على الترحال فإن ما يكتسبه الشاب من مهنة يكفي لسد حاجيات أسرة.

• **دافع عصبي قبلي:** يتوخى من ورائه تكثير القبيلة وتقوية العصبية، كما أنهم يهدفون إلى إنجاب الذكور الذين يثبتون كيان القبيلة من غيرهم، كما أنهم يستقبلون ولادة الذكور بالزغاريد ونحر الإبل.

وبعد الانتهاء من المراسيم المتصلة بعقد القران، تبنى للعروسين خيمة الزفاف المعروفة باسم «خيمة الرك» مصنوعة من شعر الماعز، بعيدا نسبيا عن لفريك، أي مجموعة من الخيام احتراماً لكبار السن الذين لا يحضرون الاحتفال، ويبدأ الاحتفال الذي يستمر سبعة أيام متتالية في حالة الفتاة البكر وثلاث أيام بالنسبة للفتاة المطلقة، ولا يتعدى يوما واحدا بالنسبة لعريس وعروس سبق لهما الزواج من قبل، ثم يحضر الضيوف والمدعوون إلى خيمة الرك، وبعد تجهيزها بالزراي يوضع «الرحل» في جانبها الغربي، حيث أن هذا المكان هو الذي ستختئ فيه العروس تحته، ويضع أمامه ستار عبارة عن ثوب غليظ، ثم ينطلق حفل غنائي شعبي ساهر ويلزم العريس قبل دخول الخيمة أن يطوف بها ثلاث مرات اعتقادا في ذلك ببداية حياة زوجية سعيدة، وبعد ذلك يدخل الخيمة في جو احتفالي كبير ويستمر هذا الاحتفال بحضور العريس لدقائق حتى تقف إحدى الوصيفات أو الخادومات (معلمة) تابعة لأهل العروس وفي يدها حلية أو مجوهر (فرد مجوهرات) وتقول «هذه هي حوصلة العروس» ⁽¹⁷⁾، أي على العريس أن يعطي قدرا من المال فدية لفك ذلك المجوهر أو حلية من حلي العروس المحتجزة كتعبير رمزي عن حبه لها.

أما العروس فتبدأ معركتها مع النساء فتجمع كل قوتها لمنعهن من تغيير ملابسها، ولباسها أرقى أنواع الملاحف، ويظفر شعرها بالكامل ويوضع فيه الخرز للترتين، وكل هاته المراحل التي تمر بها العروس لتهيئتها تمر بجملة من المتاعب (قرص وصراخ وضرب وبكاء)، لخوفها مما هو مجهول بالنسبة إليها، وفي صبيحة اليوم الأول أي «يوم إبراز العريس» يذهب كل من استيقظ إلى خيمة «الرك» ويطلب بـ «العادة»، والعادة عبارة عن بعض التمر و«كرتة» أي الكاوكاو، ويقدمه العريس لكل من يهنئه صباح هذا اليوم، وبعد مرور سبعة أيام من الاحتفال يتم تقديم هدية للعروس ويعدها ترسل أم العروس لأهل العريس هدية خاصة قد تتكون من نصف الأمتعة التي أحضرها العريس خلال «الدفع».

ر. الرحيل:

يستأذن العريس أهل عروسه بعد مرور وقت طويل في الرحيل وهي من أقسى المراحل التي تمر بها العروس، إذ فيها تفترق عن أهلها وعن عالمها الذي عاشته المفعم بذكريات الطفولة والبراءة الجميلة، فهم يحددون أجلا للرحيل كي يتمكن أهل العروس من تحضير جهازها الذي سترحل به، ويتكون هذا الجهاز للرحيل من (خيمة تزياتن) مصنوع من (جلد البقر) وزراي وفرو (مصنوع من الجلد المدبوغ)، و«صرامة» أي وسائل مصنوعة من الجلد مهذبة، ودباليج، وهي أنواع الحلي، و«مشقب» كاملة (أي الهودج) ⁽¹⁸⁾، بالإضافة إلى الإبل، وتكون حسب إمكانيات أهل العروس وما قدمه العريس إليها أثناء العرس، وتزين العروس وتركب هودجها على ظهر الجمل الذي يقوده زوجها، عندما يصل «الرحيل» إلى «الفريك» أهل الزوج، تقوم أم الرجل ببناء خيمة للعريسين وراء الخيام وتعمل على تزيينها، إلا أن الزوجة تقيم أولا مع عائلة زوجها أياما طويلة رغم وجود خيمة جاهزة للعريسين، إذا أنه من غير اللائق في أعراف الصحراء أن يتوجه العريس إلى خيمتهما مباشرة، لكن مع مرور الوقت تعتاد الذهاب إلى خيمتهما ويعتاد أهل ذلك أيضا، وبالتالي يسلم الكل بوجود عائلة جديدة داخل الفريك.

مما لا شك فيه أن طقوس الزواج الصحراوي تتسع لتفسيرات كثيرة تتعدى ما ذكرناه آنفا، لكن الأهمية الكبرى للطقوس تتمثل في وظيفتها الأساسية



الطبله الصينية

هنا يكون عرضة للشارع، وبالتالي يكون الشارع هو محيطه وهو المكلف بتربيته، فما هو دور الآباء؟ هو فقط شراء الحاجيات، فالطفل كان محصوراً في المدرسة العتيقة (الجامع) وبين الرعي، وجلب الماء من الآبار وجمع الحطب، وحتى إذا مارس اللعب يمارسه بشكل خشن، إما اللعب بالحجارة والعصي مع صيد الزواحف وتعلم الفنص، أما البنات فما أن تبلغ سن التمييز حتى توضع أمامها قيود صعبة ومعقدة تستهدف أن تكبر وهي متمسكة بأهداب الأخلاق الفاضلة ومتماشية مع ما يفرضه الدين الإسلامي الحنيف من صيانة وعفاف مع المشاركة الفعالة للرجال وتدبير شؤون الحياة.

وهكذا عندما تتعدى السابعة تصبح خاضعة لمراقبة أمها بحيث يمنع عليها ألا تصل سوى أقرانها ومع من يتولى تكوينها التربوي بصفة فطرية ولا تخضع في كثير من الأحيان لقواعد محددة ولكنها تنسم بالفضيلة وحسن السلوك⁽¹⁸⁾، ولا يمكن أن تبلغ العاشرة من عمرها في كثير من الأحوال إلا إذا كانت حافظة لقواعد دينها مع بعض السور القرآنية، وفي بعض الأسر ما أن تبلغ سن البلوغ حتى تكون حافظة للقرآن والعلوم الإسلامية. وعندما تصل الأنثى سن التمييز يصبح من المحتم عليها أن ترتدي الزي التقليدي الصحراوي، الذي يعرف «بالمحفة» حسب اللهجة الحسانية.

الشيء عند المجتمع الصحراوي

1 - تاريخ الشيء:

يعتقد بعض المؤرخين أن أول من عرف الشيء هم الصيبيون قبل مولد المسيح، وقيل إن أحد أباطرة

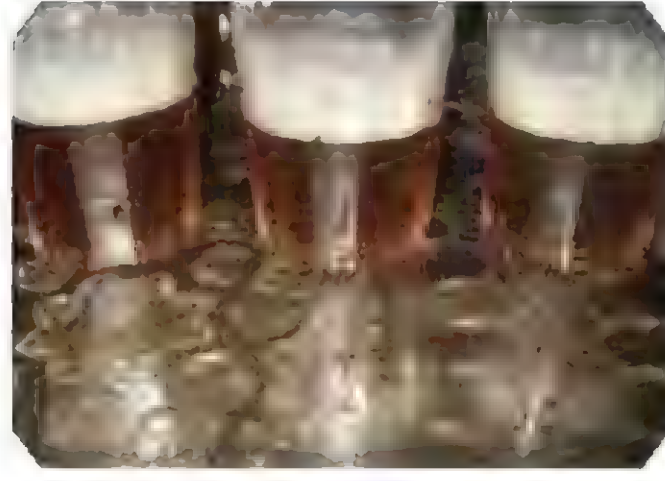
وهي استعادة التقاليد، مما ينشأ عنه إعادة إنتاج البنية الذهنية والوجدانية التقليدية.

فالنزواج في الصحراء من الأمور التي تخضع لقواميس معقدة نظراً لحنمية حياة البداوة، والعيش في أسرة ممتدة وانصهار ما هو شخصي في ما هو جماعي للحفاظ على التراث والتماسك القبلي، الذين تفرضهما مواجهة الأخطار المحدقة بالقبيلة واستمراريتها بين العشائر الأخرى، وتأثير المصاهرة على مستقبل الأسرة والقبيلة، كما أن النزواج في زمن الترحال لا يختلف بين قبائل الصحراء إلا في بعض الطقوس الجزئية، غير أننا اليوم ومع حياة الاستقرار والمدنية شهد المجتمع في مختلف الميادين عدة تغيرات وتحولات أثرت بشكل كبير على تغير تصورات الناس وبالأخص في أقدم مؤسسة اجتماعية أي الزواج.

التنشئة الاجتماعية للطفل

تعتبر الأسرة بنية اجتماعية لها تأثير في توعية واستمرارية ودينامية البناء الاجتماعي للمجتمعات الرعوية، فهي لا تؤثر في نماذج التنشئة الاجتماعية التي تعتمدها هي ذاتها في أطرها الفكرية، السلوكية والأخلاقية فقط، بل تؤثر أيضاً في تنظيم العلائق الاجتماعية بين الأفراد والجماعات، وتحديد معالم الشخصية النموذجية التي يتم بها الفرد والمجتمع وترسم طبيعة العلاقة الكمية والنوعية بين السكان والموارد الطبيعية التي يمتلكها المجتمع⁽¹⁹⁾.

بالنسبة لتربية الطفل نلاحظ أن الأسرة في مرحلة الترحال لم تعرا اهتماماً بتربية الطفل لأنه لا يوجد هناك تحكم أو تدخل في تربية الابن، هناك سلطة خارجية عن الإنسان مكلفة بتربية الطفل، ومن



الكؤوس

المقدمة من قبل المبعوثين الأوروبيين للسلطان العلوي،¹²⁰ تمهيدا لإطلاق سراح الأسرى الأوروبيين، مما يدل على ندرته في البلاد المغربية. وكان دخول مشروب الشاي إلى المغرب على يد التجار الإنجليز من جبل طارق، ومنه انتشر بالمناطق الصحراوية والسودان الغربي، ووصل تمبكتو¹²¹.

واحتل الشاي منذ بداية القرن العشرين مكانة متميزة في وسط الأسرة المغربية، وأصبح له طقوس وعادات، وظهرت في وسط الصناعات الحرفية الجديدة أبداع أصحابها في أدوات تحضير الشاي من «صينية» و«براد» و«إبريق» و«بابور» و«رياح»، والنصق الشاي بحياة المجتمع المغربي، وفرضت جلساته حضورها الدائم في وسط مختلف طبقاته، وقد تغنى بهذه الجلسات الشعراء والمناظرون والزجالون.

3 - نبذة عن الشاي الصحراوي:

يعتبر الشاي أحد المشروبات المنتشرة في جميع أنحاء العالم وخاصة في العالم العربي، وتختلف أنواعه وطرق تحضيره، ولكن في منطقة شمال إفريقيا وبالخصوص في الجنوب المغربي، نجد نوعا مميزا من الشاي ألا وهو الشاي الأخضر أو ما يصطلح عليه في المنطقة بـ «أشاي»، وله مكانة خاصة عند الصحراويين، حيث يعتبر رمزا للترحاب وحسن الضيافة، ويتميز بطريقة خاصة في التحضير والتقديم.

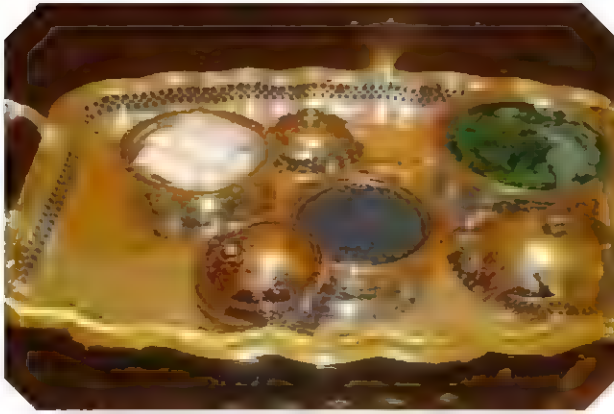
وقد حافظ الإنسان الصحراوي على أديبات وطقوس إعداد الشاي القديمة كغيره من القبائل الصحراوية، ومن أبرز هذه العادات ما يصطلح عليه بـ «جيمات أشاي الثلاثة»¹²² وهي الجماعة، إذ من الأفضل أن يتم تناول الشاي مع الجماعة ومعها أكثر عددها كان ذلك أفضل، و«الجر» كناية عن استحسان

القدماء كان يشاهد إبريقا من الماء يغلي تحت إحدى الأشجار، وكانت فوهة الإبريق مفتوحة، وإذا ببعض الأوراق تسقط في الإبريق وتنفوخ منه رائحة طيبة ويتغير لون الماء. وما إن تذوق الإمبراطور شيئا من هذا السائل حتى استطاب مذاقه، فأوصى المقربين استعمال هذه «العملية» حتى شاع الصين بشرب الشاي. وقيل إن أحد الكهنة البوذيين في الهند هو الذي اكتشفه وأخذ يستخدمه باستمرار، ليبقى يقظا على الدوام، لأن الإكثار منه يحول دون النوم. ودخل الشاي إلى أوروبا في القرن السابع عشر عندما حمله الهولنديون إلى بريطانيا، ومنها إلى فرنسا، وقد عرفه العرب منذ القرن التاسع، وحمل أخباره إلى أوروبا تاجر عربي، وأحب العرب هذا المشروب، ووجدوا أنه يطفئ عطش الصحراء وأدخلوه في تقاليد الضيافة عندهم.

وحين وصل العرب في غزدهم إلى بلاد الفرس تعرفوا على «السماور»¹²³ الذي كان وصل الفرس عن طريق روسيا، ومن خلال اتصال البشر بعضهم ببعض عن طريق الرحلات والسفارات انتشر استعمال الشاي في جميع أنحاء العالم، وأخذت بلدان عديدة تزرعه مثل إيران والهند، فتعددت أنواعه وأذواقه، وظلت الصين البلد المنتج الأساسي له في العالم.

2 - الشاي في المغرب:

اتفق جل المؤرخين أن المغرب عرف الشاي في القرن الثامن عشر، وبدأ انتشاره عبر المغرب في منتصف القرن التاسع عشر لما صار المغرب يتعاطى التجارة مع أوروبا. وهكذا يبدو أن دخول الشاي إلى المغرب كان في عصر السلطان إسماعيل، حيث تلقى السلطان «أكياسا من السكر والشاي ضمن مجهوع الهدايا



الرباع



البراد (إبريق الشاي)

✱ المفرج والمجمر: الأول على شكل إبريق كبير يستعمل لغلي الماء، والثاني مصنوع من الطين يوضع فوقه إبريق الشاي.

5 - طريقة تحضير الشاي:

للشاي بالمنطقة طقوس خاصة وأوقات معينة يتم تحضيره فيها، فهو ضروري بالنسبة للصحراويين ولا يعقد مجلس أو يحيى سمر بدون إعداد الشاي، وحول «الطبله» يتم تداول الأخبار ومناقشة أمور الحياة عامة.

كما يطلق على معد الشاي «القيام»، ويتم اختياره من بين أفراد الجماعة وفق مواصفات معينة من بينها: بلاغة الحديث، إتقان الشعر، دماثة الخلق، وحسن الصورة، ويعتبر إسناد مهمة إعداد الشاي إلى أحد أفراد الجماعة من باب التشريف لا التكليف. ولتحضير الشاي يجب توفر: الوركة «الشاي»، الماء، السكر، بعض الأعشاب. فالوركة هي «حبيبات الشاي» وهي مادة بالغة الأهمية بالنسبة للصحراويين⁽²⁵⁾، حيث يتم وضع كمية منها في البراد «الإبريق»، بعد ذلك يتم سكب القليل من الماء المغلي عليها، ويسمى هذا الماء بـ «الغدير» أي ماء المطر، ثم يوضع على الجمر حتى يغلي قليلا ويتم سكه في كأس يسمى كأس «تشليلا»، وتسمى هذه العملية بـ «تشلال أتاي»، بعدها تضاف كمية أكثر من الماء ويترك يغلي، بعد ذلك يضاف السكر، وتضاف مادة أخرى تسمى «العلك» أي «الصمغ العربي»⁽²⁶⁾ في أحد

إطالة المدة الزمنية لتحضير الشاي وهو شرط يتيح للجماعة فرصة تناول أمورها بروية وتأن، والجمر، إذ من الأفضل إعداد الشاي على الفحم. كما يعتبر الشاي من الأولويات التي يجب أن تقدم للضيف.

لذا حرص الإنسان بهذه المنطقة منذ القدم أن لا يخلو بيته من هذه المادة بالغة الأهمية، والتي يسعى إلى جلبها من البلاد البعيدة، وقد كان يضطر أحيانا إلى شراء الشاي بمبالغ باهضة جدا، وقد حدثت مقايضة كيلو غرام واحد من الشاي، أو قالب واحد من السكر بناقطة أو جمل أو برؤوس عدة من الغنم.

4 - مكونات الطبله (صينية الشاي):

يستلزم تحضير الشاي الصحراوي (أتاي) وجود مجموعة من الأواني والمكونات هي:

✱ الطبله الصينية: وهي مستديرة الشكل ولها ثلاث أرجل، وغالبا ما تكون من الفضة أو النحاس.

✱ الكؤوس: وهناك نوع خاص من الكؤوس في الصحراء ويسمى «كيسان الواخ»⁽²⁴⁾، وهي كؤوس صغيرة الحجم.

✱ البراد (إبريق الشاي): ويصنع من مادة تسمى «تسميمت» ويوضع على الجمر فقط.

✱ الربايح: وهي مكونة من ثلاث عناصر مختلفة الحجم، وفي القديم كانوا يستعملون أنيتين فقط، الكبيرة وتسمى «الربيعه» تستعمل لوضع السكر، والصغيرة تسمى «الزنبيل» وتستعمل لوضع الشاي «الوركة».



المغرب والمغرب

يتم معهم شربه. وذلك لتجنب الفأل السيئ، حيث يقال له «أماحي أتعابك أتاي» أو يقال «أتاي مايعابك» أي أنه ليس من صالحك أن تذهب دون أن تأخذ الفأل من الشاي، وإن كان على عجل من أمره، وهذا لا يحدث إلا إذا كان هناك أمر مستعجل لا يمكن تأجيله، فإنه قبل ذهابه يتناول قطعة من السكر.

خاتمة

إن الثقافة الصحراوية ثرية وغنية جدا ومتنوعة وشاسعة ارتوت من مورد العروبة العذب ومعين الإسلام الذي لا ينضب، فمجتمع البيضان مجتمع مسلم عربي لم يعرف الأقليات الدينية فشكل ذلك لديه ثقافة موحدة لا يزال يتمسك بها تمسكا شديدا، وتتمثل في الموروث الاجتماعي والثقافي للأجداد من خلال العادات والتقاليد والتعاليم الدينية الإسلامية واللباس والحرف التقليدية والعلاقات الاجتماعية واللهجة الخاصة والعرف وغيرها من مميزات هذا المجتمع التي تراكمت عبر التطور الذي رافق مراحل وجوده، ودونته الذاكرة الصحراوية بلسانها الحساني الملون بالفنون الأدبية الشعبية المعروفة من شعر ونثر ومثل وحكمة أو عن طريق الحكايات والقصص والأحاجي الشعبية أو العادات والمظاهر التقليدية المحافظ عليها حتى اليوم.

الكؤوس ويتم القيام بتقليب الشاي بينها لتعطينا «الرغوة»، بعدها يسكب الشاي في الكؤوس، وتسمى هذه العملية بالكأس الأول، وتعاد نفس العملية في البراد الثاني والثالث، وبذلك تكون قد تمت عملية إعداد الشاي.

6 - فوائد الشاي الصحية:

من فوائد الشاي الصحية المساعدة على الهضم، لذا حرص سكان المنطقة على تناول الشاي بعد وجبات اللحم الدسمة، ومن فوائده أيضا أنه يقي من الأمراض السرطانية، ويزيل آلام الرأس، وعموما لا يعتبر الشاي في الصحراء مشروبا تقليديا فحسب، بل سمة من سمات الكرم الصحراوي وعلامة من علامات الحفاوة وحسن الاستقبال. وفي الأخير يبقى الشاي الصحراوي من المكونات الأساسية للمجتمع الحساني رغم تطور الزمن¹²⁷.

7 - معتقدات عند شرب الشاي الصحراوي:

هناك العديد من المعتقدات الصحراوية الشائعة عند شرب الشاي الصحراوي من أهمها نذكر على سبيل المثال لا الحصر¹²⁸:

✳ إذا تحرك كأس في صينية الشاي فإن هذه الحركة تدل على قدوم ضيف في أقرب وقت.

✳ إذا كانت جماعة تحتسي الشاي فإنه لا يستطيع أحد أفرادها المغادرة دون أن يكمل الشاي، أي أن يشرب ثلاث أبراريد أي ثلاث كؤوس، وإذا جاء أحد ووجد الجماعة تشرب الشاي فهو لا يذهب عنها حتى



الفلكلور عند قبائل الإموهاغ ودوره في تنمية التراث

د. نسيحة كرييع - كاتبة من الجزائر

يعدّ جنوب الصحراء الجزائرية بمثابة رافد من روافد الثقافة الشعبية الهامة فهي مجموع الحياة في صورتها وأنماطها المادية والمعنوية في مسيرة التراث الشعبي، فمنذ فجر تاريخ الإنسانية، كان الإبداع الشعبي مجسداً في الثقافة الشفوية، التي تبحث عن التواصل بكل مصداقية للوصول إلى المتلقي والقارئ بجودة ما يعرض فيها من مواضيع وقراءات ودراسات تراثية صحراوية متميزة، بل بما فيها من مبدعين استطاعوا النهوض بها في تلك الفترة حيث كان المتلقي في تلك الفترة يتشوق إلى قراءة

ما يطرح في المهرجانات الشفوية الشعبية الصحراوية، من أجل صناعة ثقافة الحدث والتواصل الفني والجمالي عبر الذاكرة الشعبية التي تسهم بشكل كبير في عملية حفظ هذا التراث، وطقوسه المتنوعة في مجال الشعر الغنائي والفولكلور الشعبي.

الأغنية الشعبية

ودورها في صناعة ثقافة الفرجة

لقد تنوعت الأغاني الشعبية منذ فجر تاريخ الإنسانية وكانت مرتبطة بمواسم وأعياد دينية أو زراعية أو اجتماعية ثقافية، فكان الفرد الشعبي حينها مشاركا أو متلقيا لهذا التراث التاريخي، والجزائر على غرار باقي شعوب الإنسانية سادها تنوع بشري هام ساهم في التنوع الثقافي لها من الشرق الجزائري إلى الغرب الجزائري إلى الوسط، وجنوب الصحراء الكبرى، فظهرت عديد الطبوع والأمازيغ الغنائية الشعبية التي قدمت خصوصية ثقافية لكل منطقة فظهرت أغاني الرحابة (أرداس) ¹ عند قبائل الأمازيغ وأغاني (السراوي) و (العيطة) و (المالوف) بمدارسه المتنوعة في الشرق الجزائري، وأغاني العروبي نحو: (القرقابو)، (القناوة) و (العيساوة) في الغرب الجزائري، وأغاني (الزرنة) و (التندي) و (الإمزداد) و (التسوان) في الصحراء الجزائرية، وغيرها من الطبوع الغنائية الشعبية التي ساهمت في التنوع الثقافي الجزائري، وكل ذلك كان مرتبطا بالآلات الموسيقية التي ساهمت بطريقة فعالة في ظهور الغناء الشعبي وانطلاقته نحو المجتمعات الشعبية.

1 - صلة فن الموسيقى بالغناء الشعبي:

الغناء الشعبي -كشكل من أشكال الأدب- والموسيقى كلاهما فن جميل، يلتقيان في العناصر التي يتألفان منها، «الموسيقى فن صوتي يتجه إلى العواطف مباشرة يثير فيها حزنا أو سرورا، والأدب كذلك فن صوتي فيه أوزانه النظمية التي تتحد في مقاييسها الأولى مع المقاييس الموسيقية يتجه أيضا إلى العواطف يصورها ويهيجها» ²، ذلك أن الغناء الشعبي يصور انفعال الأديب بالكلمات كيفما كان ترتيبها أو نظمها - شعرا، أو نثرا- والموسيقى يلجأ إلى الألحان والأوزان والكلمات أحيانا، فالإنسان «تغنى أول الأمر بأصوات مبهمه لا تفصح عن معان... وبعد ذلك حلت الكلمات محل هذه الأصوات، فاختلط بذلك الفنان معا فن الغناء وفن الأدب، وقد بقيا هكذا إلى الآن» ³، ومن هنا يمكن القول إنه قد نشأت علاقة تبادل بين الأدب الشعبي

كما أن مصداقية استلهام التراث الشعبي الصحراوي لا تتحقق فقط في ارتباطه بالتغير السياسي والاجتماعي، ولكن أيضا في ارتباطه بالقيم الكبرى مثل الحب والكراهية، الحياة والموت، وعلى ذلك فالمبدع الصحراوي ليس محققا أو مصنفا للتراث أو ناقلا للمادة التراثية فقط، بل هو صورة حية في نقل التاريخ الصحراوي من بيئته الأم إلى العالم الخارجي حتى يتسنى لنا معرفة هذا التراث برؤية فنية جمالية في سلم تقدم الإنسان، ومن ثم محاولة تلقيه بشكل يساهم في نموه واستمراريته في مسيرة حركية الثقافة الشعبية للمتلقين من جهة، ومن جهة ثانية محاولة طرح إشكالية تلقي هذا التراث والبحث في أعماقه واهتماماته.

كما أن هذا التراث الصحراوي عامة ليس بالإنتاج المدون في المجلدات وكفى، إنما هو ذلك التراث الثقافي والتاريخي والإنساني الموجود والممتد في ذات الإنسان المبدع سلوكا وتفكيراً وممارسة، فالتفكير الفعلي الحقيقي يتناول هذا الإرث الشفهي أو المدون للإنسان الصحراوي الفاعل فيه على أساس عضوي، وبرؤية نقدية متقدمة وشاملة وغير براغماتية، والعملية النقدية هذه تسبقها بلا شك عملية جمع التراث، وتدوين الجانب الشفوي منه وتصنيفه، ومثل هذا العمل المتشعب والمعقد عمل جماعي بالضرورة، ولا توجد أمة سكنت الصحراء إلا ولها فولكلورها الشعبي، وحكاياتها وأساطيرها التي تعبر على نحو ما عن طبيعة الحياة والناس في تلك الحقبة من الزمن.

والدارس لبنيات الحضارات الإنسانية المختلفة، لا يمكنه أن يتنكر للدور الحضاري الخلاق الذي لعبته الصحراء في الحياة الإنسانية من تأثير في سائر الحضارات والأمم، ومن هذا المنطلق شكل التراث الصحراوي، مرجعا حقيقيا للدراسة الاجتماعية والتاريخية والدينية والثقافية والإنسانية، حيث شكلت العديد من الموروثات الشعبية الصحراوية من حكم وأمثال شعبية وأغاني ورقصات وطقوس فولكلورية مادة خصبة للباحثين والدارسين، تعكس إبداع الإنسان الصحراوي بشكل خاص، وقبائل الإموهاغ في جنوب

والموسيقى، ذلك حين «يضع الأديب قطعة للغناء الموسيقي، فيأخذها الملحن، ويختار لها الألحان الملائمة، ويسجلها بالنوتة ثم تغنى... ويعتمد الموسيقار على ألحان هذه القطعة فيوقعها على العود أو القيثارة أو البيانو»⁽⁴⁾، وهكذا دواليك في كل طابع غنائي موسيقي.

فإذا وضعت قطعة أدبية «أغنية شعبية» مثلاً محل دراسة فحتمًا ستكون كلماتها قد توزعت بين الرموز، والعلامات الموسيقية لبيان ألحانها التوقيعية، وبهذا يتم ذوبان القصيدة في الموسيقى أو بعبارة أخرى ذوبان الأدب في الموسيقى، ومن أنواع التداخل بين الموسيقى والشعر كما يرى «عبد العزيز عتيق» أن «كلاهما يتنوع أنواعا متمائلة»⁽⁵⁾ فالأصوات تختلف من خلال أربع نواحي هي: الطول والقصر والغلظة والرقّة، والانخفاض والارتفاع، ومصدر الصوت وهي ذات النواحي التي يتنوع من خلالها الأدب ففي الشعر الفصيح مثلاً تختلف «التفاعيل طولاً، وقصراً، فالمجتث، أو المقتضب أو الرجز مثلاً أقصر تفاعيل من الطويل»⁽⁶⁾، والشئ نفسه في الشعر الشعبي حيث تختلف أوزانه، وبحوره باختلاف القصيدة وكما أن الصوت الموسيقي يختلف ما بين الغلظة والرقّة، فإن في الشعر ما يتناسب مع الغلظة، والرقّة والشدّة، واللين، فمن الشعر ما يناسبه حروف، وكلمات لينّة رخوة، وكذلك منه ما تناسبه الرقة كشعر الغزل، وما تناسبه قوة الأسر وعلو الصوت شعر الحماسة⁽⁷⁾، والحال مثله في الغناء الشعبي الذي يتلون ويتعدد من طابع لآخر ومن مغني شعبي لمثله، وغيرها من فنون التراث الغنائي الذي تختلف فيه أصوات الحروف والكلمات بحسب الموضوع المعالج فيها، حيث «إن الصوت الغنائي البدوي، الرعوي... يفتح فضاء على ذاكرة عميقة، ويعمق رغبة الانفصال عن الكيان الداخلي للذويان في الآخرين، والمرء يهرع إلى فضاء الاحتفال... ليندوب في الجماعة ويقتسم معها حصته من الألم والأمل»⁽⁸⁾، وهكذا فالأغنية الشعبية تؤدي دوراً هاماً في التنفيس وتحرير المكبوت والمضمر من الذكريات والأهات التي تترك النفس البشرية.

ومن مواطن التداخل بين الأدب الشعبي، والموسيقى، نجد الأوزان، أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلاً، والتي تشكل نغمة محلية تميز القصيدة من بدايتها إلى نهايتها «فموسيقى الشعر أو الأوزان التي يصنع عليها هي الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن»⁽⁹⁾ وعلى هذا يوصف الوزن على أنه مرجح، أو مرقص أو مهيب، أو تأملي وهذا دليل على

قدرة الوزن، أو موسيقى الشعر على التحكم في الانفعال لدى المغني الشعبي، وهذا تماماً ما يفعله فنّ الموسيقي في النفس عند سماع قطعة موسيقية خالصة كانت أم مصاحبة للكلمات، وتظل الموسيقى العنصر الذي يميز الشعر عن النثر بدليل أن المعنى إذا قيل شعراً، ثم نثراً كان في الشعر أقوى، أما عن مصدر الصوت في الأغنية الشعبية، فنجدّه يختلف في «النغمة الواحدة صوتاً، وتأثيراً باختلاف الآلات التي توقع عليها»⁽¹⁰⁾، ليحدث في النهاية تالف موسيقي بين الصوت والآلة المستخدمة في الغناء، ومن المعروف أن الصوت الموسيقي في الأغاني الشعبية يلزمه الحركة التي تتعلق بدرجة السرعة في النقلة الموسيقية بين النغمات المستخدمة في كل طابع غنائي شعبي «فالحركات الموسيقية قد تكون سريعة أو بطيئة، وقد تتراوح بين السرعة والبطء، ولكنها في كل الحالات تتميز بالانتظام والتواصل»⁽¹¹⁾، تماماً مثل القطعة الأدبية التي تتضمن وقفات متباينة السرعة والطول، يفصل بينها علامات الترقيم.

والغناء الشعبي في جنوب الجزائر يعدّ إرثاً إنسانياً يجب الاعتناء به، وإظهاره للعالم كطقس له قيمة تاريخية لما يحمله من حمولات معرفية وثقافية متوارثة عبر التاريخ البشري للمنطقة، وقد تأثر الشعر الشعبي على مرّ عقود بمختلف الآلات الموسيقية التي أظهرته وطورته وخصصت له حيزاً صوتياً خاصة عن المجتمعات البدوية، فقد «ظهرت محاولات شعرية كان هدف أصحابها أن يقربوا الشعر من الموسيقي... فيؤدي الغرض منه بموسيقى الألفاظ، والجو الشعري البحث»⁽¹²⁾، وهذا فعلاً ما حدث فالآلات الموسيقية المتوارثة قديماً رغم قلتها وبسطاتها إلا أنها صاحبت البدو والقبائل الصحراوية زمناً طويلاً فكانت لسان حالهم في التغني والابتهاج وقت السمر والغبطة، وكانت الرماية والناي والطبل من ألصق آلات الموسيقى بالغناء الشعبي عبر تاريخه الطويل، والبدوي في مختلف مناطق الجزائر لا يمكنه السفر دون آلة موسيقية تخفف عنه وطأة السفر وضجره، وهذا الأمر وثّق الصلة القوية بين الآلة والبدوي الذي أخذ يحتفي بوجودها وسندها له في ترحاله، وقد أعطاه حقها من العناية والاهتمام مثلها مثل الحبيبة، والسيف والفرس وهذا كله من أجل «تحقيق حاجاته الاجتماعية والثقافية والفنية»⁽¹³⁾، وهو ما خلق نوعاً من الألفة بين الحسّ الشعوري، والحسّ النغمي الموسيقي مع الآلة المستخدمة في الغناء الشعبي.



2 - تنوع الأغاني الشعبية في الجزائر:

ب. الموسيقى البدوية:

وتنحصر في منطقة الهضاب العليا وهي على أنواع عديدة.

ج. الموسيقى الصحراوية:

وتنحصر في منطقة الجنوب الجزائري.

د. الموسيقى الجبلية:

وهي على أنواع متعددة منها الأوراسية، القبائلية والأطلسية.

ر. الموسيقى العصرية الخليطة:

وهي المشتقة من عدة فروع متنوعة فتمتزج أحيانا بالموسيقى الغربية، وأحيانا تمتزج بالأغاني التراثية القديمة.

س. الموسيقى الشعبية:

منها تلك التي انشقت من الأندلس، وتلك التي نشأت من الطبع البدوي، والتي سوف يتم التركيز عليها من خلال عرض وإحصاء الأغاني الشعبية في جنوب الصحراء الجزائرية وإبراز مناطق تواجدها، ودورها في صناعة التنمية المحلية وخلق السياحة الثقافية والاقتصادية للمناطق المتواجدة فيها، والملاحظ هو تنوع الأنواع الموسيقية الشعبية في الصحراء الجزائرية وهذا ما يمكن أن يخلق فضاء سياحيا هائلا لو كانت الإرادة السياسية قادرة على التعاطي مع هذا الموضوع بكل شفافية دون مغالاة خصوصا مع تنوع الآلات الموسيقية المستعملة فيها كآلة الإمزاد عند قبائل التوارق، والتي صنفت مؤخراً من طرف منظمة الثقافة والعلوم اليونسكو كجزء من التراث الإنساني العالمي يجب إبرازه، والحفاظ عليه، وهذا الأمر قد يساهم في التنمية السياحية دون قيد أو شرط في مناطق تواجد قبائل التوارق بشكل عام وجنوب الصحراء الجزائرية بشكل خاص، كما نشير أن لكل صنف من الأغاني الشعبية آتاه الخاصة، وقد قمنا بإحصاء بعض

لقد تنوعت الأغاني الشعبية في المجتمع البدوي الجزائري عبر مختلف المناطق الجزائرية، فكان التنوع عاملاً حاسماً في تنوع الآلات الموسيقية من جهة، وتعدد الطبوع والأهازيج الغنائية عند كل مجتمع شعبي. والصحراء الجزائرية كانت تمثل نموذجا لتقاطع الثقافات وتنوع الحضارات التي مرّت بها وخبرتها. فالقبائل الصحراوية الجزائرية ضربت لنا العديد من النماذج الغنائية الشعبية. والتي حفظت التراث الشفوي الشعبي من الزوال بفضل نخبة من الفنانين الذين تغنوا بالعديد من الطقوس الشعبية من طقوس اجتماعية كالزواج، والختان إلى طقوس دينية كاحتفال بالمواسم والأعياد إلى احتفالات فلكلورية جماعية. وكانت الأغاني الشعبية حينها تختلف من مغن إلى آخر، ومن آلة إلى أخرى.

وإذا عدنا إلى الموسيقى الجزائرية وحضورها في الثقافة الشعبية الجزائرية فإننا نجد تنوع الغناء والطرب الجزائري بشتى أنواعه، وقد أشار إلى ذلك «أحمد سلفي» في مؤلفه الذي خصه بدراسة الموسيقى في الجزائر، حيث تحدث عن أنواع الأغاني الجزائرية، والتي قسمها إلى ستة أقسام بحسب التوزيع الجغرافي لها. وهي كالتالي: ⁽¹⁴⁾

أ. الموسيقى الأندلسية الكلاسيكية:

وهي الموروثة من الموشحات التي جاءت من الأندلس بعد خروج العرب منها، والتي توجد بالخصوص في المدن المتحضرة لاسيما تلك التي توجد على شواطئ البحر المتوسط التي نزل بها المهاجرون بعد سقوط غرناطة عام 1492م. وهي ذاتها الموسيقي التي تولد منها تفرعات المدارس الموسيقية الأندلسية من مالوف قسنطيني إلى غرناطي تلمساني.

طبوع الأغاني الشعبية في الصحراء الجزائرية من شرقها إلى غربها وهي موثقة في الجدول الآتي:

مناطق تواجدها	مناطق تواجدها	مسمى الأغنية الشعبية
أ - الطبوع الغنائية الشعبية في الجنوب الشرقي من الصحراء الجزائرية		
الإمزاد (نسائية)	تمنراست	الإمزاد
التندي	جانت / إيليزي	التندي
بدون آلات موسيقية	تمنراست	تسيوان - إسوات
الطبل	جانت	السببية
تهيقالت (نسائية)	تمنراست	تهيقالت
ب - الطبوع الغنائية الشعبية في الجنوب الغربي من الصحراء الجزائرية		
تنوع الآلات	تيمون	القناوة - القناوي

وجود «أشكال غنائية موسيقية واحتفالية راقصة للقبائل الأمازيغية كانت النساء حاضرات فيها بقوة وكثافة»⁽¹⁹⁾، وبما أن المجتمع الشعبي الجزائري تعددت عاداته وتقاليده من بيئة إلى أخرى فإننا نلاحظ تنوعا في الطبوع الغنائية الشعبية المتوارثة «بيد أن الفنان الشعبي ك مبتكر للنغم، له الحق في أن يبدل ويغير ويحوّل كثيرا من الألحان بالشكل الذي يراه مناسباً، ومن هنا يمكن تفسير الاختلاف الذي قد يطرأ على بعض نسخ الأغنية الواحدة»⁽²⁰⁾، وهذا داخل البيئة الشعبية الواحدة نظراً للمشافهة التي تعتمد عليها الأغنية الشعبية، ولعدم وجود التوثيق التاريخي للأغاني الشعبية فإن حقوق المغني الشعبي الأول ضاعت مع مرور الزمن وتغيرت ألفاظ وألحان الأغنية من قائلها الأول وتعددت وتغيرت حتى وصلت إلى المغني الأخير، الذي يغير ويحوّل في إيقاعها ولحنها وتركيبها اللغوي، وهذه الإشكالية الشفوية مازالت تعيشها الأغنية الشعبية خاصة لدى قبائل مجتمع الإموهاغ في الصحراء الجزائرية، وهذا ما يخلق مأزقا في التأريخ لفنّ الغناء الشعبي وتوثيقه بشكل سليم.

الأغاني الشعبية الصحراوية

ودورها في التنمية

لقد أدّت الأغاني الصحراوية الجزائرية دوراً هاماً في التنمية المحلية للمنطقة خصوصاً على المستوى السياحي الذي خلق حركية ديناميكية على مستوى الاقتصاد الفكري والثقافي والتجاري، وذلك من

وقد ورثت الجزائر الموسيقى الشعبية منذ زمن بعيد يعود «إلى فترة الفتح الإسلامي لبلاد الأندلس، وهذا ما يفسر امتزاج مقومات شرقية بأخرى محلية مغربية داخل موسيقى متميزة ظلت تتبلور وتزدهر حتى بلغت تألقها»⁽¹⁵⁾ وهذا بفضل ما نقله العرب إلى بلاد الأندلس من آلات موسيقية فاستعملوا من «الآلات الوترية، العود القديم ذو الأوتار الأربعة والعود الكامل ذو الأوتار الخمسة... ومن آلات النفخ المزمار والناي... ومن آلات النقر، الدفوف، والغربال والبندير»⁽¹⁶⁾، والتي بدورها انتقلت إلى الجزائر عن طريق المورسكيين الذين فروا من محاكم التفتيش بالأندلس إلى بلاد المغرب العربي وبالأخص الجزائر بحثاً عن الأمن والاستقرار، فكان الغناء الشعبي حينها بمثابة متنفس حقيقي لما بات ينقله من حكايات حقيقية مؤلمة عن معاناة هذه الفئة المنكوبة من أبناء الأمة العربية الإسلامية، وهكذا استحدث الأندلسيون هذا النوع من الغناء الشعبي من أجل توثيق التراث.

وإزاء الغناء الشعبي الأندلسي الخالص الذي جلبه المورسكيون معهم، نشأ نوع آخر من الغناء الشعبي هو طابع «العروبي المقتبس من الأندلسي في الطبع فقط إلا في الأصل والتركيب»⁽¹⁷⁾ فنشأت بذلك أنواع غنائية بسيطة تناسب أذواق الجزائريين وكلها تعبر في النهاية عن هموم الفرد الشعبي الذي كان يجد في الغناء الشعبي متنفساً ومواساة للهموم التي كانت تؤرقه «بسبب بعض الظروف النفسية والاجتماعية والسياسية»⁽¹⁸⁾، كما لا ننكر تاريخياً



ديني منساباتي إلى احتفال فلكلوري قبلي يشمل قبائل بعينها تجتمع لتقيم مهرجانات شعبية مدة تطول في بعض الأحيان أكثر من شهر لتعبر عن هوية المنطقة.

أ- الأغاني الشعبية الاجتماعية:

إن الأغاني الشعبية التي يتناقلها أفراد المجتمع تمثل هويتهم التي ورثوها عبر بوابة التراث الشعبي

خاصة أنها ترتبط « بحياة الناس، وتتصل بعاداتهم وأنماط حيواتهم وتتخذ من أجل تحقيق الغايات المنشودة أشكالاً عديدة وقوالب كثيرة يرتبط بعضها ببعض لتحقيق الوظائف النفسية والاجتماعية والثقافية، وقد تظل الأغنية موجودة، ويكتب لها الدوام طالما كانت المناسبة الاجتماعية موجودة»⁽²³⁾، وهذا فعلاً ما يتمتع به مجتمع التوارق في الصحراء الجزائرية فغناء الإمزاد والتندي شكلان يمثلان هوية الإموهاغ منذ فجر هذه التجمعات الشعبية لكونها « ترتبط بحياة الإنسان ومعتقداته وعمله وأوقات سمره ولهوه، ويكون لحنها مقبولاً على اعتبار أن الألحان تفرد لها أجنحة، وأن الحدود المكانية واللغوية لا تؤلف لها حواجز تستعصي على العبور»⁽²⁴⁾، وقد تنوعت الأغاني الشعبية في عمومها بين أغاني الختان والتي «تصور العادات المتبعة في مناسبة الختان تصويراً دقيقاً، كما تتحدث عن الأشخاص الذين يوليهم المجتمع أهمية كبيرة في هذه المناسبة، كالطفل نفسه، والأم والأب والخال، بالإضافة إلى الحلاق أو المزين»⁽²⁵⁾، أما في مناسبة الزواج فإننا نجد هناك «أغنيات تتردد بداية

خلال المهرجانات المتنوعة التي احتفلت بها منطقة الأهقار، وعلى وجه خاص قبائل الإموهاغ فكانت أشكال الغناء الشعبي الجزائرية بداية من مهرجان السيبية إلى غناء الإمزاد والتندي لدى التوارق في منطقة (جانت / إيليزي/ تمراسست)، وهذا المحور الجغرافي السياحي لو استغلّ أحسن استغلال من طرف وزارة السياحة الجزائرية لكان الجنوب الشرقي الجزائري بؤرة سياحية هامة ومورداً مالياً للمنطقة يساهم في تنمية الصحراء بشكل أو بآخر.

1 - أشكال الغناء الشعبي بالجنوب الشرقي الجزائري:

في الحقيقة إن الغناء الشعبي الجزائري متأصل في الذاكرة الشعبية لدى الفرد والجماعات الشعبية دون حرج فهو ثقافة محلية خلقت الفرجة الشعبية على مرّ التاريخ المحلي لمنطقة الصحراء فهو «من الرقص والغناء والتمثيل، يحدث دائماً في مجال عائلي مغلق»⁽²¹⁾، وفيه تزول الحواجز النفسية بين مجتمع النساء والرجال فيكون الغناء والرقص همّاً جماعياً، «وحيث إن الأغاني الشعبية هي وليدة المناسبات، ويحتفظ بها المجتمع ويرددها كلما دعت الحاجة إلى تراددها، فقد تميزت عن غيرها من أشكال الأدب الشعبي في مرونتها وطواعيتها وقدرتها على التجاوب مع الأحداث والمتغيرات»⁽²²⁾، وهذا فعلاً ما وجدناه عند قبائل الإموهاغ في الصحراء الجزائرية، التي تنوعت عندها الأهازيج الشعبية الفلكلورية من غناء شعبي اجتماعي إلى غناء شعبي

عند إعلان الخطبة، وانتهاء ليلة الزفاف»²⁶، وجل تلك الأغاني الشعبية تستمد من الإطار الاجتماعي المشكل لها وفق عرف العادات والتقاليد التي «تصاحبها والسياق الاجتماعي الذي ترتبط به»²⁷، فتعكس واقع البيئة المحلية، وما يحويه من طقوس اجتماعية.

إذن الأغاني الشعبية لها دور عظيم في تشكيل لحملة المجتمع الشعبي وفق هوية محددة لكونها تعبر عن قضايا البيئة المحلية «وإن تعددت التمثيلات والشواهد والمواقف»²⁸، فالأغنية الشعبية لها وقعها في الحياة الاجتماعية بشكل أساسي لأنها تخرج «إلى نطاق الإيقاع الغنائي الراقص، الذي يثير الإحساس بالسعادة والابتهاج، كما تمثل هذه الأغاني جوانب واقعية في بناء المجتمع، مرتبطة بالمناسبات»²⁹، وعليه فالمجتمع الشعبي نجده يتفاعل مع هذه الأغاني الشعبية دون حرج لكونها تخلق جواً من النشاط الجمالي والفني في البيئة الشعبية بسلسلة حتى تشكل في النهاية ميزة ثقافية لتلك البيئة ومرجعياتها الفكرية من أنماط وسلوكات سوسيولوجية لها وقعها عبر سيرة التاريخ.

ب - الأغاني الشعبية الدينية:

الأغاني الشعبية الدينية لها دور هام في تماسك المجتمع الشعبي والتفافه حول العادات والأعراف والتقاليد المحلية للبيئة الشعبية، وبما أنّ الدين الإسلامي جزء من هذه التقاليد، فهو يقود جل تلك الثقافات والتوجهات المحلية للمجتمع دون خلل قد يزعزع استقرارهم وتواصلهم نحو تلك العادات الضاربة بجذورها في ذهنية المجتمع الشعبي، وجلّ تلك الأغاني الشعبية الدينية هي تدور حول طقوس، ومواسم دينية منها موسم الاحتفال بعاشوراء، والمولد النبوي الشريف، وبالسنة الهجرية، والاحتفال والتضرع إلى الأولياء الصالحين، وغيرها من الطقوس الشعبية الدينية التي عرفها الفرد الشعبي الجزائري، و«ويتميز هذا النوع من المدج بإيقاعات وتلحين خاص، عادة ما يكون مرتبط بالشعائر الدينية، تارة يأخذ طابع الدعاء والتضرع إلى الخالق ورسوله، وتارة الاستعانة بالأولياء الصالحين والزوايا»³⁰، وتعمل هذه الأغاني الشعبية على توثيق الصلة بالجماعة الشعبية المنتمية للعصبة الواحدة، وتكريس التكافل الاجتماعي والعقدي بين مختلف الطبقات الشعبية دون تمييز بين الفقير والغني منهم، هذا ما يدفع عن بعضهم العديد من الصفات الذميمة التي تشتت المجتمعات

الشعبية، وتصور واقعها الاجتماعي الإيجابي، وما يحمله من هموم، وأشكال متعددة لنمطية العيش داخل منظومة القبيلة الواحدة، وعليه فالغناء الشعبي عكس في النهاية طبيعة المجتمعات الشعبية، وبشكل خاص في الصحراء الجزائرية عند الإموهاغ.

ج - أغاني الفلكور الشعبي:

وهي عبارة عن احتفالات شعبية منظمة من طرف المجتمع الشعبي الذي يقود مثل هذه التظاهرات الثقافية التي تبرز قيمة هذه الجماعات دون سواها فتحقق العديد من السلوكات الإيجابية التي تعكس تصورهما، وجل هذه الأغاني الفلكورية تقوم بها «مجموعة من النساء أو الرجال في شكل أغاني جماعية تتغنى حسب مواضيع ومناسبات الأغنية، تكمن وظيفتها في الترفيه والتسلية من جهة والإشادة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية من جهة أخرى»³¹، وهذه الأغاني الشعبية في مضامينها منقولة عن التراث الشعبي للقبيلة التي تؤديها كنوع من العادات والتقاليد المتوارثة يجب تأديتها والحفاظ عليها من الإندثار والزوال، وتقديمها للأبناء كطقس غنائي شعبي يجب المشاركة فيه دون قوبيا منه أو خروج عن عرفه، ولعلّ المجتمع الشعبي في جنوب الصحراء الجزائرية قد ورث العديد من الأغاني الفلكورية الشعبية منها احتفال السببية في منطقة جانت وإيليزي، واحتفال تهيقالت والإمزد وتافسيت بتمنراست والتندي بإيليزي وجانت، وموسم تاغيت بالساورنة منطقة توات، وغيرها من الاحتفالات الشعبية بمختلف الأعياد والمواسم الدينية والزراعية والأسطورية التي باتت تؤسس لثقافة سياحية داخلية هامة لجنوب صحرائنا الكبرى.

2 - الأغاني الشعبية عند قبائل الإموهاغ بجنوب الصحراء:

وهذه الأغاني في حقيقتها تعبر عن ثقافة الرجل الأزرق الذي خبر الصحراء، وتطبع بسحرها، وامترجت عاداته وتقاليد بصمتها وعنفوانها، فالصحراء الجزائرية بما فيها من تراث ثقافي هائل ما زالت بكراً تحمل في طياتها الغموض الذي يبحث عن التفاسير المختلفة لذلك التراث وبما أنّ الغناء الشعبي الجزائري في صحرائنا الكبرى بات يمثل زخماً فنياً يحتاج للقراءة والتلقي من طرف الباحثين، فكان مخبر بحث «الموروث الغنائي والثقافي لمنطقة تمنراست» والذي يشرف عليه الباحث «عز الدين كشنيط» بوابة التوثيق الشامل



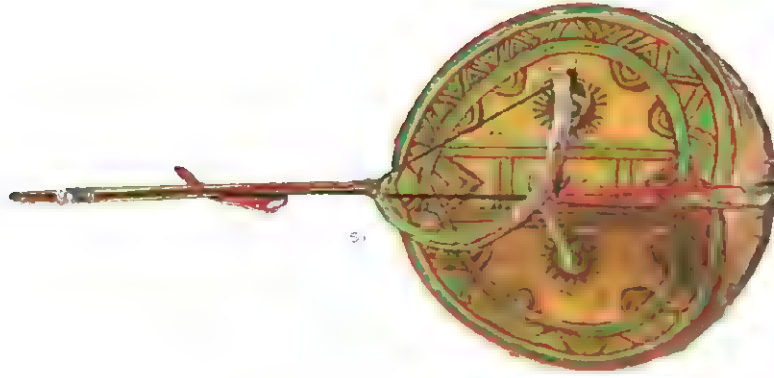
عبارة عن «آلة تشبه الربابة العربية بوتر واحد، وهي أشبه بصحن خشبي، يغطى بجلد الماعز، ويثقب بعض الثقوب لإحداث الصوت ويخرج من طرفيه عودان يربطهما حبل من شعر الخيل، أما الجزء الثاني فهو آلة الدعك، وهي عود خاص في شكل هلال موصول طرفاه بحبل دقيق من شعر ذيل الحصان»³² ويدعكون الشعر ببعضه ويصدر صوتاً جميلاً يغيرون نبراته بتبديل أصابع اليد اليسرى حيث تكون اليد اليمنى منهمكة بالدعك، وهذه الآلة تشبه الربابة العربية أو الكامنجة الأوربية، وتعتبر «الإمزاد» من أجود الآلات الموسيقية، وهي شديدة التأثير على قبائل التوارق، ولا سيما الرجال منهم، وتستهمل في الطرب والغناء الذي يؤثر في النفوس والعواطف وينقيها، «وتزداد قيمتها بالغناء الأميل إلى الإمتداد الصوتي في غالب الأحيان، ولعله دلالة على امتداد الصحراء وطول لياليها»³³، وهذه الآلة يرافقها في السهرات غناء يتناول مواضيع الحب والوحدة والغيب والخوف والحرب ليزيد من شجاعة التارقي ويشحذ همته، كما يجعل النفس تترفع عن كل ما يدنسها كالخيانة والخديعة والنميمة أو الكذب والسرقة وغير ذلك من العيوب والآفات الاجتماعية³⁴، يروى أن ملكة الصحراء (تين هينان) صنعت إمزاد من عرف جوادها ومن نبتة الأرض فهو رمز النبيل والأناقة والشهامة، مادفع أحد الشعراء من التوارق إلى التغني بسحره وجماله قائلاً:

اليوم الذي أموت فيه
لا بد أن تدفنونني في قطعة بيضاء

لهذا المورد الشفهي، كما نجد بعض الدراسات لنخبة من المثقفين الغيورين على تراثنا الشفهي المتواجد بالأخص عند قبائل الإموهاغ والتي استندت إليها دراستنا في التأصيل والتنقيب عن تراثنا الشعبي خاصة لدى الباحث (محمد فرتوني) في مقاله المعنون بـ (الغناء والموسيقى عند التوارق) الموثق في مجلة أصوات الشمال الإلكترونية سنة 2011م، ودراسة الباحث «زرفة صحراوي» في مقاله المعنون بـ «أهمية الغناء في مجتمع إيموهاغ» الموثق في مجلة أصوات الشمال الإلكترونية سنة 2011م وكذلك الأكاديمي «رمضان حينوني» في مقاله المعنون بـ «الكلمة والنغم والحركة وسيادة المرأة التارقية» الموثق في مجلة حوليات التراث العدد 11 لسنة 2011م جامعة مستغانم (الجزائر)، ودراسة «عبد الكريم قادري» المعنونة بـ «موسيقى الإمزاد... شمس الطوارق التي لاتغرب» وهي منشورة في مجلة الثقافة الشعبية العدد 11 لسنة 2015م لدولة البحرين، وغيرها من الدراسات الأكاديمية التي استند إليها البحث في عملية الجمع والتأصيل والقراءة لمورثتنا الغنائي الشعبي في جنوب صحرائنا الكبرى، وقد تم التركيز على طابعين غنائيين هامين وجدت الدراسة أهميتهما في تفعيل التنمية السياحية والثقافية والفكرية للمنطقة خاصة (طابع الإمزاد، وطابع التندي).

أ - غناء على آلة الإمزاد:

هو غناء شعبي تراثي محلي يتواجد عند قبائل الإموهاغ الصحراوية الجزائرية وهذا الطابع الغنائي يعتمد بالدرجة الأولى على استخدام آلة الإمزاد، وهي



ناصعة من الكتان

مثل أوراق الكاغط

وصدقوا عني

ثلاث أغنيات من غناء إمزاد

والفاتحة⁽³⁹⁾

وهذا الشكل الآتي يمثل شكل آلة الإمزاد عند مجتمع التوارق، والذي لاتعزف عليه غير مجتمع النساء فقط، لكونه محرم على الرجل العزف في عرف الإموهاغ⁽⁴⁰⁾.

أما عندما نتحدث عن آلة الإمزاد فإن للغناء الشعبي التارقي حضوراً آخر، في نفسية الرجل الأزرق، كما لها وقع آخر على فئات المجتمع الشعبي، ذلك أن هذه الآلة تختص النساء في العزف عليها ولقصيدها دور في إثارة همم الرجال إلى الحرب ودعوتهم إلى الأخلاق الحميدة وعند خروج التوارق للحرب يجتمعون ليلة هجومهم على العدو، أو للغزو فإنهم يستمعون إلى غناء الإمزاد إلى غاية الصباح حيث ينطلق الجميع من ذلك الموقع ركوباً على جمالهم باتجاه العدو والذي يخشى أو يتخلف عن المعركة يذكرونه بليلة الإمزاد⁽³⁷⁾ فيتقدم القبيلة سوف تسرد واقعة الحرب، وتذكر الفرسان الشجعان وتشيد بأعمالهم البطولية، وتذم كل جبان تخلف عن المعركة، وتشهر خوفه لكي يعلم الجميع ذلك، ويبقى حاملاً عاره، وعار أسرته حتى تظهر الشجاعة منه في مواقف جديدة، فالإمزاد «تدخل الرهبة والمتعة معاً إلى النفوس بأنغامها العاطفية الحزينة، والجو الشعاعي الذي تطبع به الزمان والمكان»⁽³⁸⁾، وعموماً تبقى

الإمزاد آلة فردية من نوعها لاقت الترحيب من طرف منظمة اليونيسكو للثقافة والتربية والعلوم بعدما أدخلتها ضمن التراث الثقافي اللامادي للإنسانية سنة 2013م، وبذلك تم توثيق هذا الإرث الإنساني وحفظه من الزوال، وقد برعت في هذا الفن الغنائي العديد من مغنيات التوارق نذكر أشهرهن: (داسين ولت ايهما وهي أخت الأمموكال أخاموك أق إهمة، قنوة ولت أمستان)⁽³⁹⁾، وغيرهن من النساء التارقيات الصليعات في العزف والغناء على الإمزاد. والصورة الآتية أكثر تفصيلاً لغناء المرأة التارقية، ومساهمتها في حمل التراث والحفاظ عليه وتوارثه⁽⁴⁰⁾.

ب- غناء على آلة التندي:

هي عبارة عن «طبل ضخم يصنع من إطار خشبي ويغطي بجلد الماعز الطري مشدوداً بقوة، تجلس حوله امرأتان تشدانه من الجانبين، ثم تأتي ثالثة للضرب عليه»⁽⁴¹⁾ ويشارك في أداء موسيقى التندي الرجال والنساء بالتصفيق الجماعي وترديد المواويل والأهازيج تماشياً مع القصائد التي تؤديها المغنية وتمثل هذه الموسيقى فرصة للتعارف بين العزّاب والعازبات بكل عفّة ونزاهة، وقد يتحول غناء التندي إلى لعبة تمارس أثناء طقوس الغناء لإضفاء الفرجة والمتعة على الجماهير الشعبية التي تحب مشاهدة الجديد، وحتى تزيح عنها الملل والضجر، وهذه اللعبة تسمى (تندي أن اكرهي)، وأكرهي هو عبارة عن خمار أسود يوضع على رأس فتاة جميلة تختار بعناية، ويحاول أحد الفرسان ممطياً جملة اختطاف الخمار من على رأسها، وإذا نجح في ذلك يطارده جمع من الفرسان الشباب لاسترجاعه،

ومن ظفر منهم بذلك يصبح فارس أحلامها⁴²، وهذا مايزيد المتعة والفرجة في تتبع غناء التندي، ولعل أشهر المغنين له نذكر: (أمبارك عثمان المعروف فنيا بـعثماني بالي، ميلود شوغلي من جانت، ويكاش علواني وأريالة مسعود من إيليزي)، وغيرهم من المغنين الذين ذاعت شهرتهم في غناء التندي، والشكل الآتي يصور تفرد المغنية (بادي لالة) بـغنى التندي ونقله إلى العالمية⁴³.

2 - أهمية الفلكلور الشعبي في تنمية الصحراء الجزائرية:

لقد بات الفلكلور الشعبي بجنوب الصحراء الجزائرية ديواناً للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرف من خلاله المتلقي الجزائري في إطار السياحة الداخلية على العديد من الطبوع الغنائية الشعبية الجزائرية في هذه المناطق دون استثناء، من بينها غناء (القناوة، القرقابو، التسيوان، التندي، الإمزاد) وغيرها من الطبوع والأهازيج الشعبية التي باتت تحمل إرثاً ثقافياً مميزاً للعديد من قبائل الصحراء الجزائرية وبوجه خاص قبائل الإموهاغ في الجنوب الشرقي، كما أن هذا الإرث الثقافي الضخم يمكنه من وراء توظيفه للموسيقى الشعبية المحلية لكل منطقة من جنوبنا الكبير أن يترك أبواباً سياحية داخلية وخارجية لصحرائنا الجزائرية الكبرى، ويساهم في تحريك عجلة التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لكل منطقة من الوطن الجزائري المتنوع الطبوع، والثقافات المحلية الشعبية الأصيلة أو الثقافات الدخيلة علينا من مناطق الساحل الإفريقي الذي بات قبلة سياحية للعديد من دول العالم لاكتشاف هوية الرجل الأزرق الذي أبهر العالم الغربي بلباسه وأغانيه الشعبية المتنوعة، وصبره على الشدائد وتحليه بالفروسية والكرم وغيرها من الصفات النادرة، التي صنعت فضاءً للسياحة في عالم الثقافة الشعبية للصحراء الجزائرية.

لقد شكلت الصحراء الجزائرية منفذاً اجتماعياً وثقافياً لذلك كان لزاماً على وزارة السياحة والثقافة أن يعمل جاهدتين من أجل تحقيق أدوار ثقافية وسياحية في جنوبنا الكبير الذي يحمل في طياته خزاناً مادياً ومنبعاً تراثياً هاماً علينا أن نحسن استغلاله بشكل يسمح له من تحقيق التنمية للمنطقة لكونه ما في الصحراء من فنّ هو إرث إنساني يجب أن تستفيد منه الإنسانية دون إفراط أو تفريط عبر جميع الأصعدة، وبشكل خاص الأغنية الشعبية، التي «تظل فناً من فنون

الثقافة الشعبية الجزائرية، تحمل العديد من المرجعيات التاريخية والاجتماعية، النفسية والسياسية»⁴⁴، التي حملها الفلكلور الشعبي الجزائري عبر العديد من أبواباته التاريخية فالصحراء الجزائرية لها العديد من الأبعاد التي يجب أن يحسن استغلالها بشكل رسمي لكي تساهم في عملية التنمية لكون «الفلكلور تواصل إنساني بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والجماعة التي ينتمي إليها، وبين الجماعة والجماعات الأخرى التي تشترك معها في كثير من السمات والخصائص، وهذا التواصل يتم أساساً من خلال عملية الإبداع، وإعادة الإبداع التي يقوم بها الإنسان معبراً عن المجموعة المتجانسة التي يرتبط بها، وعن سماتها الجمعية»⁴⁵، وهذا الأمر جعل من الفلكلور الشعبي ذا مرجعية إنسانية يمكنها أن تساهم في التنوع الثقافي لأي مجتمع شعبي، وهذا الأمر يعكس بشكل رسمي على مجتمع الصحراء الذي يحمل في مضامينه العديد من الأنساق الثقافية الشعبية، ولعل مجتمع التوارق في الصحراء الجزائرية طفرة في الثقافة الإنسانية لها مرجعياتها، وعلى السياسة الجزائرية أن ترفع التحدي بأن تعيد نظرتها للصحراء الجزائرية كمرجعية سياحية ضخمة يمكنها أن تكون المخلص من جميع الأزمات التي تمر بها الجزائر والمنطقة بشكل عام.

خاتمة

من كل ما سبق ذكره عن التراث الشفوي في الصحراء الكبرى نصل إلى ضرورة النهوض به عبر كل الوسائط الإعلامية والتاريخية والثقافية، والمؤسسات الرسمية المحلية والدولية من أجل الارتقاء بهذا الإرث المادي الذي هو ملك للإنسانية جمعاء، كما يعد البحث والتقصي في مسيرة هذا التراث أمراً لا مفر منه من أجل إظهاره تدريجياً على كل الأصعدة التاريخية والجمالية والفولكلورية لما في هذا الإرث من أهداف تجمع بني البشر على حقب زمنية لها علاقة مباشرة بتطور الحياة على وجه الأرض، فالإنسان الصحراوي الآن أصبح عليه لزاماً النهوض بتراثه والدعوة إلى دراسته، وتحفيز كل الجهات من قبيل الترويج السياحي، والثقافي الهام في عالم غيرت فيه العولة والمثاقفة التاريخ، وعليه تفيد المؤشرات الإحصائية المتاحة في مراكز البحوث أن الصحراء تشكل جزءاً هاماً من موارد الإنسان المادية التراثية، وهذا مايدعو للتفاؤل، وعليه

فالصحراء الجزائرية باتت تمثل خزاناً للثقافة الشعبية الجزائرية إذ يتعرّف المتلقي السائح الجزائري في إطار السياحة الداخلية على العديد من الطبوع الغنائية الشعبية الجزائرية في هذه المناطق دون استثناء، من بينها الإمزاد، والتندي والتسيوان، وغيرها من الطبوع الشعبية الصحراوية التي تحمل إرثاً ثقافياً مميزاً لجنوب صحرائنا.

كما أنّ هذا الإرث الثقافي الضخم يمكن من وراء توظيفه للموسيقى الشعبية المحلية لكل منطقة من جنوبنا الكبير أن تطرق من خلاله أبواب السياحة الداخلية والخارجية لصحرائنا الجزائرية، وأن نساهم في تحريك عجلة التنمية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية لهذه المنطقة الهامة من وطننا، وإحياء الثقافات المحلية الشعبية الأصيلة في منطقة الساحل الإفريقي الذي بات قبلة سياحية للعديد من دول العالم لاكتشاف هوية الرجل الأزرق الذي أبهر العالم الغربي بلباسه وأغانيه الشعبية المتنوعة، وصبره على الشدائد وتحليه بالفروسية والكرم، وغيرها من الصفات النادرة، التي صنعت فضاءاً للسياحة والجمال والتأمل في عالم الغناء الشعبي.

وقد توصلت المداخلة إلى جملة من التوصيات التي يجب علينا تفعيلها من أجل خلق فضاء سياحي ثقافي لجنوبنا الكبير وهذه التوصيات هي كالآتي:

* محاولة إعادة تشكيل الوعي العربي بالإفريقي الرسمي والشعبي المتعلق بالصحراء بما يحقق تصحيح وتعزيز صورتها في الوعي الإنساني من أجل تأصيل وتعميق الاهتمام الفعال بالصحراء.

* وضع سياسة إستراتيجية عربية / أفريقية موحدة ومرنة لتنمية الصحراء انطلاقاً من الإقرار بحقيقة ما بين الصحراء العربية والصحراء الكبرى الإفريقية من اتصال وتداخل تاريخي و سكاني وثقافي دائم يشكل وحدة تنموية واحدة.

* تشجيع الدراسات الأكاديمية حول الصحراء الكبرى خاصة التي تعنى بإعادة اكتشاف التاريخ الحضاري والثقافي للصحراء، من أجل دعم الدراسات المستقبلية التي تستشرف مستقبل الصحاري في إطار المتغيرات الكونية والتطورات الدولية، خاصة الدراسات الثقافية والأنثروبولوجية الصحراوية السائدة عند سكان الصحراء لتحديد العلاقة الإيجابية المثلى بينها وبين التنمية الصحراوية المنشودة، وترشيد علاقة الصحراويين بسكانها.

* ضرورة الاهتمام الفعال بإنشاء مراكز بحث في الأنثروبولوجيا الثقافية وأقسام الثقافات الشعبية من أجل تغطية التراث الثقافي المنتشر في هذا المكان الفسيح (جمع، إحصاء وتصنيف، ثم دراسة).

المواش

- البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص79.
- 9 - عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي المرجع نفسه، ص170.
- 10 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 11- Leonand G ratnetr: Music theListeneris art, M.C, Grow Book Company, 3Rd Edition, P 4,5.
- 12 - محمد عبد السلام كفاقي: في الأدب المقارن دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1971، ص41.
- 13 - حسن نجمي: غناء العيطة (الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب)، ج2، ص53.
- 14 - أحمد سقطي: دراسات في الموسيقى الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 988، ص05.
- 15 - www.classicalarabicmusic.com/ARA-

- 1 - سعيدة حمزاوي: في الأغنية الثورية الأوراسية، مجلة التبيين، ع32، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ط1، 2009، ص87.
- 2 - أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1999، ص67.
- 3 - المرجع نفسه، ص74.
- 4 - المرجع نفسه، ص74-75.
- 5 - عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص169.
- 6 - المرجع نفسه، ص170.
- 7 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 8 - حسن نجمي: غناء العيطة (الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب)، ج2، دار تويقال للنشر، الدار



دور "فرقة طبال قرقنة" في إحياء مراسم العرس التقليدي

أ. ناطقة بن محمد - كاتبة من تونس

إنّ الباحث في علم الأنثروبولوجيا⁽¹⁾ يهتم بدراسة الإنسان في مختلف نشاطاته الفكرية والثقافية، فمن البديهي الإقرار بأنّ هذا العلم يمكن أن يتخذ من الموسيقى الشعبية موضوعاً للدراسة في إطارها الاجتماعي باعتبارها نتاجاً فكرياً محملاً بالعديد من الرموز والدلالات تمكن من فهم خصوصيات وعادات مجتمعاتها وطريقة عيشها. فالموسيقى الشعبية تصور العواطف والانفعالات الإنسانية من خلال الكشف عن عواطف الأفراد وميولهم ورغباتهم المختلفة فهي قادرة على احتواء مظاهر معبرة عن محيطها الطبيعي والاجتماعي، ومرتبطة أوثق ارتباطاً بهويتها الاجتماعية والثقافية.

فالموسيقى الشعبية تدرس من خلال شخصياتها، الاتها، أصولها، مجاميعها وفرقها الموسيقية التي تخص ممارستها مجال جغرافي وإطار اجتماعي معين وفي هذا السياق سنهتم من خلال هذه المداخلة بفرقة طبال قرقنة التي اشتهرت في جزر قرقنة² وتميزت بطابع خاص جعلها تحظى باهتمام كبير حيث مثلت تونس في عديد التظاهرات الثقافية والفلكلورية خارج حدود الوطن.

عرف الرصيد الموسيقي بجزر قرقنة بالثراء والتنوع لما يحتويه من قوالب موسيقية وألية وغنائية ولوحات راقصة اعتمدتها فرقة طبال قرقنة في إحياء بعض المناسبات مثل المهرجانات والختان والعرس التقليدي. هذا الأخير يمثل أهم مناسبة شخصية واجتماعية تدعو لإقامة الأفراح وقد اختلفت تفاصيل المراسم والأفراح الجماعية من منطقة إلى أخرى بل من مجموعة إلى أخرى إلا أن الموسيقى ظلت أهم العناصر المكونة لهذا الحدث وأبرزها، فما هو دور فرقة طبال قرقنة في إحياء العرس التقليدي؟ وكيف تتجلى ملامح الهوية الموسيقية فيما تؤديه الفرقة في هذا الإطار؟

وللتعاطي مع هذه الإشكالية سننطلق في البداية بتعريف فرقة طبال قرقنة (تسميتها، مكوناتها، الآلات المستعملة) ثم سنقدم مختاراً من مراحل العرس التقليدي التي تقوم الفرقة بإحيائها مبرزين البرامج الموسيقية التي تخصصها فرقة طبال قرقنة لكل مرحلة من مراحل العرس.

فرقة طبال قرقنة

يطلق على الفرقة عدة أسماء أشهرها «طبال قرقنة»، يقال كذلك «السطاوات» جمع السطا أو «الزقانة» أصل الكلمة وجدت بلسان العرب أن «الزفن» هو الرقص، زفن يزفن زفنا، وأصل الزفن اللعب والدفع ويقال للرقاص: زفان³.

تتكون فرقة طبال قرقنة من خمسة عناصر وهما:

* عازف «زُكْرَة» أوّل يسمى «السطا» وهو الذي يقود الفرقة.

* عازف «زُكْرَة» ثاني ويسمى «البحري».

* عازف إيقاع أوّل.

* عازف إيقاع ثان يكون أقلّ خبرة ومهارة من الأوّل.

يقوم عازفا الإيقاع بالعزف إمّا على آلة «الطبل» أو على آلة الدربوكة حسب القالب الموسيقي الذي سيتمّ عزفه ولا يمكن لهاتين الآلتين أن تلتقيا في نفس القالب.

* «الوراش» هو الذي يستلم المال من الحاضرين مقابل ما تنفذه الفرقة من أغان أو قوالب موسيقية يقترحونها كذلك يقوم بشكر الشخص الذي قدم المال من خلال إلقاء بعض الأبيات الشعرية.

من أهم وأجمل ما تتميز به فرقة طبال قرقنة هو لباسها الخاص الذي يرمز إلى علم تونس من خلال لونه الأبيض والأحمر، هذا ما أكدّه لنا جميع الموسيقيين الذين قمنا بمقابلتهم.

يتكون هذا الزي من عدة أجزاء وهي:

* «شاشية» حمراء بها نواردة حرير تتدلى من خلفها خيوط سوداء

* «فُشْطَة»: شريط من الحرير أصفر اللون يلف على الشاشية ثلاث أو خمس لفات حسب طولها.

* «السورية»: هي قميص أبيض بالنسبة لعازفي «الزكرة»، يحتوي هذا القميص على قطعتين إضافيتين من القماش في مستوى المرفقين تسمى كل منهما «المتيقة».

* الفرملة: هي سترة حمراء اللون تلبس فوق السورية

* الشملة: هي حزام أحمر اللون يلف على خصر العازف.

* الجروالي: ثوب أبيض طويل وواسع يمتد من الخصر إلى الركبتين.

* سروال عربي: سروال أبيض اللون ينتمي إلى الزي التقليدي التونسي.

* جوارب بيضاء اللون مع حذاء رياضي أبيض لتسهيل عملية الرقص.

يبقى أصل هذا الزي مجهولاً فيرجح بعض الموسيقيين انتماءه إلى الحضارة العثمانية في حين أنّ «أندي لوي» ينسب هذا الزي إلى اللباس الإغريقي⁴.

تستعمل فرقة طبال قرقنة ثلاث آلات وهي «الزكرة»، «الطبل» و«الدربوكة».

1 - آلة الزكرة:

هي آلة نفخية تصنف ضمن الآلات الهوائية اللحنية ذات الصوت القوي، تصنع من الخشب يبلغ طولها بين 34 و36 صم بها ثمان ثقوب تستعمل للعزف سبعة منها أمامية والآخر خلفية وبأسفلها ثقوب صغيرة تستعمل للتسوية. وتتكون آلة الزكرة من ثمانية أجزاء.

2 - آلة الطبل:

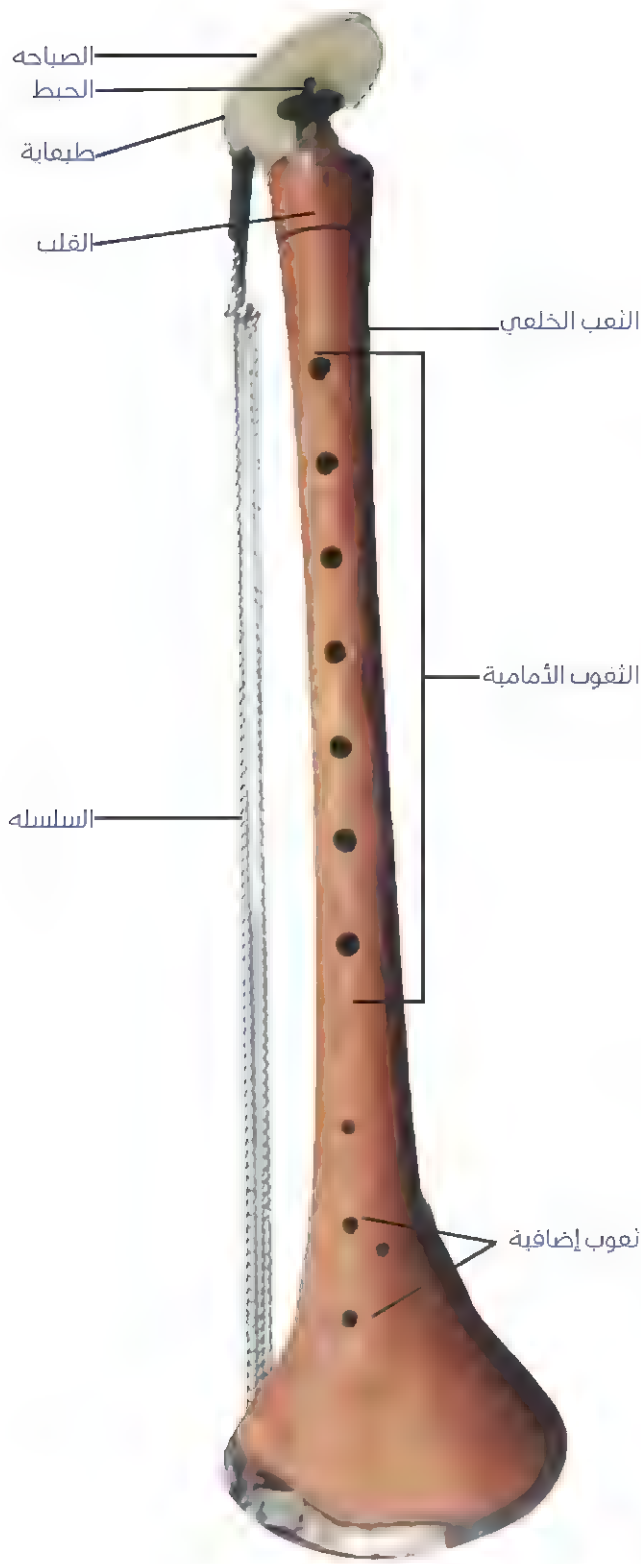
هو آلة اسطوانية الشكل مغطاة في جانبيها بجلد الماعز حيث تخصص للجهة اليمنى من الطبل رقعة من جلد الذكر وتكون خشنة أما الجهة اليسرى فنجد رقعة رقيقة من جلد الأنثى، حيث يكون الصوت الصادر من جلد الأنثى أرق وأخف من الصوت الذي يصدره جلد الذكر، وهذه خاصية يتميز بها «الطبل القرقي» عن سائر الطبول الأخرى التي يغلف جانباها بجلد أنثى الماعز فقط⁽⁵⁾. يكون العزف على آلة الطبل بطريقتين: إما باستعمال اليدين على الجهة الأنثى من الطبل، أو باستعمال عصاتين مختلفتي الحجم تسمى الكبرى منهما بـ«الدبوس» وتستعمل في طرق الجهة الذكر فيكون الصوت الصادر قويا، وتسمى الصغرى «مطراق» ويطلق بها الجهة الأنثى ويكون الصوت الصادر أرق من صوت الذكر.

3 - آلة الدربوكة:

هي آلة إيقاعية مصنوعة من الفخار ذات شكل مخروطي يتراوح طولها بين 35 و45 صم. تكون مفتوحة من الجهتين، ويكون جسمها من جهة الفتحة الكبرى مقببا. تشد على هذه الفتحة رقعة من جلد «السّمك» أو «الماعز» بواسطة حبل ويبلغ قطرها من 15 إلى 25 صم. أما الفتحة الأخرى تكون فارغة ويبلغ قطرها حوالي 10 صم. عند العزف، تشد الآلة بطريقة أفقية بحيث تكون الرقعة متجهة إلى الأمام إما فوق الفخذ تحت الكتف الأيسر بواسطة حبل غليظ أو بقطعة من القماش الملتوي.

فرقة طبال قرقنة والعرس التقليدي

تكون فرقة طبال قرقنة حاضرة في جميع أيام العرس التقليدي إذ أنها تؤثث مراسم الاحتفال بمختلف المراحل



مكونات آلة الزكرة:



أجزاء آلة الطبل

والإياب وطيلة فترة قص وجمع الحطب مع العلم أن المسافة التي يقطعونها على الأقدام تعد حوالي عشرات الكيلومترات. ومما يزيد في صعوبة هذه المرحلة هو التنقل من جزيرة «الشرقي» إلى جزيرة «الغربي» الذي يستدعي عبور البحر باعتبار أن القنطرة التي تربط بينهما لم تكن موجودة في الماضي. ففي حالة مد البحر يعبرون والماء يتجاوز مستوى الركبة وأحيانا مستوى الخصر وفي حالة جزر يسهل عليهم العبور علما وأن الطبال يكون حاملا للطبل على كتفيه والطبل الذي يستعمل قديما كان أكبر وأثقل من الطبل المستعمل الآن ⁶.

وفي طريق الرجوع، عند بلوغ الموكب الذي يترأسه الجمال محملين بالحطب حدود القرية تخرج مجموعة من النساء لإستقبالهم ويقومون بجولة في أرجاء القرية. اندثرت هذه العادة منذ زمن طويل نظرا لتوفر وسائل الطهي كذلك نظرا للتطور الذي طرأ على المجتمع.

2 - الوُزُود:

بعد العصر يجتمع مجموعة من الرجال من أهل العريس والأقارب والأصحاب وعازفين من الفرقة

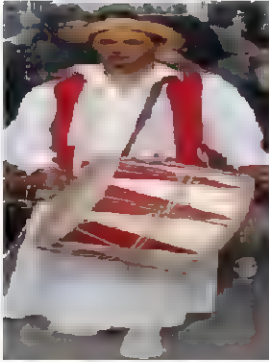
وتعتمد برامج موسيقية خاصة ومميزة لكل مرحلة. سنقتصر في هذا العنصر على وصف المراحل التي تقوم بإحيائها فرقة طبال قرينة فقط أي أننا سنغض النظر على بعض المراحل التي يحتضنها العرس مثل «الحناء» و«الهروب».

1 - الحطّابة:

قبل يوم من هذه المرحلة يقوم أهل العريس بتزيين الجمال التي سينقل على ظهورها الحطب بالمحارم والأعلام.

وفي اليوم الموالي، وتحديدا في الصباح الباكر يجتمع الرجال المتطوعون لجمع الحطب أمام منزل العريس بصحبة عنصرين من عناصر الفرقة وهما «الطبال» و«الرّكاز» ويهيئون الجمال وينطلق الموكب في أجواء احتفالية نحو الجزيرة الغربية ونعني منطقة «أولاد عز الدين» ومنطقة «مليّة» وذلك لقص وجمع الحطب الذي سيخصص للطهي خلال أيام العرس.

تتطلب هذه المرحلة جهدا كبيرا بالنسبة للعازفين الذين يحسون بالتعب الشديد إثر الانتهاء منها باعتبار أن العزف والغناء يتواصل ولا ينقطع في الذهاب



العرف باسمعمال المقرعين



العرف باليدس

تتم عملية «الوراشة» بشكل منتظم ومتناسق باعتبار أن «الوراش» يلعب دورا هاما في هذه العملية. جرت العادة أن يبدأ أب العريس بافتتاح عملية «الوراشة» فيقدم مبلغا ماليا «للوراش» الذي يلقي أبياتا من الشعر الشعبي يمجّد فيه صاحب العرس وأهله

الله يَمْمَرْ فَرْحَكْ يَا مَوْلَا المُول
بِحَاة آيات الله وَاللّوَح المَكْتُوب
اتَمَمَّ فَرْحَكْ بَالِهِنَا يَا مَوْلَا الدَّار
إِدْومَكْ فَوْقُ العَيْدَا كَبَارْ مَعَ صَغَارْ
جَانَا بَيْتُ الهَاشِمِي الهَادِي المَحْتَار
مُحَمَّدٌ بُو فَاطِمَةً قَلَمَ الدُّودَا

اسْمَعْ أَهْوَ مِنْ عِنْدُ بُو العُرُوشِ إِنْ شَاءَ الله حَجَّ عِنْدُ وَ
رَبِّي إِكْمَلْ عِلْمُ بَالِهِنَا
بعد انتهاء «الوراش» من إلقاء هذه الأبيات تقوم الفرقة بتنفيذ «شَغْل»¹⁴.

ومن هنا تتواصل عملية «الوراشة» فيستلم «الوراش» من أحد الحضور المال ويستمتع إلى طلبه ويردّد له بعض الأبيات الشعرية تمجيدا له

أَهُوَ مِنْ عِنْدُ سَيِّد السَّيِّد

أَهْلَا دَلْ العَيْدْ

إِطْلُوْ فِي عَمْرُو وَيَزِيدْ

أَهُوَ مِنْ عِنْدُ سَيِّد سَيَّاد

«طبال» و«زكار» في وسط القرية ويقومون بجولة صغيرة في أرجائها وهم يعزفون قالبا أليا يسمى «الزُّرُودُ». ويكون «الطبال» و«الزكار» في مقدمة الموكب ومن خلفهم كل الحضور وذلك للإعلان عن بداية المراسم الاحتفالية للعرس.

فلكلمة «الورود» معنيان الأول يدل على إسم القالب الموسيقي الذي يؤثث هذه المرحلة والثاني يترجم وظيفته المتمثلة في الإعلان والإعلام لانطلاق مراسم العرس.

3 - العُرْسُ أَوِ الطَّبَلْ:

يقام هذا الاحتفال ليلا في منزل العريس، وتعيدا في «وُسْطِ الدَّار» المكان المخصص للعرض الفرجوي التي تؤثثه فرقة «طبال قرقنة» ولجلوس الحضور

توضع مائدة في أحد زوايا «وسط الدار» تخصص للضُرَارِي⁽¹⁵⁾ لا يجلس الحضور أمامها حتى يكون التنقل بين الِوَرَّاشِ والضُرَارِي سهلا.

ليلة الطبل تتميز ببرنامج موسيقي خاص ومنتظم يبدأ بتنفيذ بعض القوالب الآلية الوظيفية من قبل أعضاء الفرقة. فيقوم «الطبال» بتنفيذ «الْفُرُوعُ الأُولُ»⁽¹⁶⁾ أمام المنزل في حدود الساعة الحادية عشر ليلا بالطبل فقط باعتبار أن صوت الطبل قوي ويصل إلى كامل أرجاء القرية وذلك للإعلان عن الاستعداد لبداية السهرة، في هذه الأثناء يكون بقية أعضاء الفرقة يرتدون الزي الرسمي للفرقة.

عند انتهاء عناصر الفرقة «طَبَالْ قَرْقَنَة» من ارتداء الزي يخرجون أمام المنزل وينفذون «الْفُرُوعُ الثَّانِي» وذلك للإعلان عن بداية السهرة، إثر الانتهاء من ذلك يأخذون راحة صغيرة ثم ينفذون «الإِنْتِظَارُ»⁽¹⁷⁾ يليه «الدُّخُولُ»⁽¹⁸⁾ وعند تنفيذه تدخل الفرقة «وسط الدار» وتقوم بتحيةة الحضور. بعد ذلك تقف الفرقة أمام المائدة المخصصة «للضُرَارِي» وتقوم بعزف موسيقي آلية تسمى «تَرْقَةُ الضَّرَارِي»⁽¹⁹⁾.

بعد انتهاء عناصر الفرقة من تنفيذ هذه القوالب تبدأ السهرة بـ«الوراشة» وهي تتمثل في تقديم أحد الحضور مبلغا ماليا مقابل طلب أغنية يؤديها أعضاء الفرقة ومهما تكن الأغنية لا بد من تنفيذها ولا يقتصر الطلب على الأغاني القرقنية والشعبية بل يمكن أن يشمل أغاني أم كلثوم، وردة، طاهر غرسة وبعض الأغاني الأروبية مثل Elvis-Presley twiste a gain للمغني الأمريكي

تَحْتَ حَوْشَةٍ تُضْرِبُ الْعَوَادَ

وُسَيْتَيْنِ فَارِسَ مِنْ أَوْلَادِ بِلَادِ

أَهُوَ مِنْ عِنْدِ فَلَانٍ وَلَدُ فُولَانَ مَا وَرَشَ كَانَ عَالِخَفَلَاتِ
وَالزَّغْرَاطَاتِ أَوْ مَا نَرُوْ عِنْدُوْ إِنْشَأَ اللَّهُ

ثم يطلب من الفرقة الاتجاه نحوه وتنفيذ طلبه ويقوم بتسليم المبالغ «للصَّرَافِي» ثم يعود ليوصل الغناء مع بقية الفرقة. تتم عملية الوراشة على هذا السياق حتى تنفذ الفرقة جميع الطلبات ويكون المبلغ المجموع من نصيب الفرقة باعتبار أن أجرها الذي تتقاضاه من أهل العرس زهيد، فيقوم الحاضرون والمدعوون بالتوريث تعبيرا عن مساندتهم لأهل العريس ويث الحماس في الفرقة لبعث أجواء احتفالية متنوعة حسب طلب ورغبة الحضور.

وتستمر الفرقة في العزف لتلبي مطالب الحضور أغاني يفضلونها يتخلل ذلك تنفيذ بعض «الشَّغَلَاتِ»¹⁵ التي تمثل فاصلا موسيقيا بين «المرشآت» مما يضيف أجواء احتفالية متميزة يساهم فيها جميع الحضور باعتبار أن «الشَّغْلَ» يمثل فرجة لما يحتويه من لحن وإيقاع ورقص يتفاعل معه كل الحضور ويساهم في تغيير الجو العام للسهرة.

بعد الانتهاء من عملية «الوراشة» بتلبية كل الطلبات تنتقل الفرقة إلى مرحلة أخرى وهي «التَّشَانِيَّةُ» التي تتمثل في مباراة شعرية بين أعضاء الفرقة. واشتهر في تنفيذ هذا النمط «حَمْدُ خَلِيفَ» و«عَلِي وَارْدَةُ» وتعتبر «التَّشَانِيَّةُ» نمطا غنائيا ارتجاليا يبدأ بغناء البيت التالي:

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ مَحْفَلٌ وَبِنَاوِيْتِ إِصْغَارِ

من هناك تبدأ «التَّشَانِيَّةُ» بين أعضاء الفرقة وهي أن ينظم أحدهم بيتا شعريا في إحدى فتيات المحفل بنعتها بنسبها أو بوصف ملابسها أو ملامحها أو موقعها من المحفل. ونذكر على سبيل المثال نموذجا «للتَّشَانِيَّةِ» بين «عَلِي وَارْدَةُ»¹⁶ و«حَمْدُ خَلِيفَ»¹⁷ حيث يقول علي:

إِنْتَ يَا بَنِيَا يَا لِي إِمْنَفْخَا عَلِيَا

وَوَاقِفَا عَلَى الْبَيْتِ الْقُبْلِيَا

إِمْنَفْخَا بِحَرَامِ الْبِرَارِ¹⁸

فيرد حمدة قائلا:

إِنْتَ يَا بَنِيَا يَا لِي لَا يَسْهُ رُوبِيَا حَمْرَاءَ

خَلِيْتَلِي قَلْبِي يَشْعَلُ كَالْجَمْرَةِ

وَجْهَكْ ضَاوِي كَالْقَمْرَةِ

خَلِيْتَلِي يَا لِي مُحْتَارِ¹⁹

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ

ليعود علي للغناء ويرد قائلا:

مَتَشْنَفْخُوشُ يَا لِبَنَاتِ مَتَشْنَفْخُوشُ

وَشَبِيكْكُمْ مَتَزْغَرُطُوشُ

تَكْبَرُو تَصْغَرُو إِنْتُمْ الْكَرْمُوشُ

وَالرَّجَالُ هُمَا الذُّكَارُ²⁰

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ

يكون موضوع «التَّشَانِيَّةِ» عدى التغزل بالفتيات السخرية من بعضهم البعض لإضفاء نوع من المرح من خلال استنباط مشهد كوميدي فيكون موضوع الغناء كالآتي:

يقول حمدة:

إِنْتَ يَا طَمَاعُ يَا لِي مَعْنَدُ كَشِ أَمَانِ

يرد علي قائلا:

وَإِنْتَ يَا قَلِيلِ

يَا لِي مَعْنَدُ كَشِي حِيلِ

بِرَا جَبِيكْ بَحْرُ الْبَيْلِ

وَرَمِي رُوحَكْ فِي الْكَنَّارِ²¹

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ

يرد حمدة قائلا:

وإصْغِي يَا زَيْنُ النَّوَارِ

نَوَارُ مُحْتَارِ

عَلِي وَارْدَةُ أُمِّ عَارَةَ جَابِثُ عَلِي زَكَارِ

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ²²

يرد علي قائلا:

نَوَارُ تَنْفُسُ

وإِنْتَقُولُ كُلُّ كَلِمَةٍ بَسْ

حَمْدُ خَلِيفَ رِيحَتَ بَسْ

تَبْنُ أَعْلَيْنَا هَا الدَارَ

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ

وأخيراً يعتذرون من الحضور من خلال الغناء فيقولون:

نَوَارُ هَيْهَاتَ

سَامُحُونِي يَا لِبْنَاتَ

إِذْ خَلْنَا السُّوقَ الْفِدْلَكَاتَ

اللَّهُ يَبَارِكْ فِي الْبِنَاتِ ²³

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ

وفي رواية أخرى يقول:

نَوَارُ هَيْهَاتَ سَامُحُونِي يَا لِبْنَاتَ

إِنِّي كُفْتُ عَلَى رَأْسِهَا

عَيْنِي تَرْتَعُ فِي النَّوَارِ ²⁴

وتعتبر «التشائية» من أهم الفقرات التي ينتظرها الجميع بكل شغف وذلك يعود للموضوع الذي تدور حوله «التشائية». ففي إطار «ليلة الطبل» أو «العرس» تتنوع المواضيع فتشمل الفخر، الهجاء، الرباط، الوعظ والإرشاد، الأخضر، المكفر ²⁵.

بعد الانتهاء من «التشائية» يستعد عناصر الفرقة «للفرجة» وتتمثل في مشهد كوميدي تتخلله بعض الأغاني، تجسد شخصياته من قبل عناصر الفرقة فيتمصون شخصيات كوميدية بغاية إدخال البهجة على الحضور. وقد يتعمدان في ذلك تقمص أدوار نسائية إذ يرتديان ملابس نسائية وأخرى رجالية لتمثيل قصة معينة. وتختلف مواضيع المشهد من سهرة لأخرى وفي بعض الأحيان يرتبط موضوع المشهد ببعض الوقائع السياسية والاجتماعية لتلك الفترة. ففي سهرة لأحد الأعراس قامت الفرقة بتجسيد شخصية الشيخ المحمود وهو مواطن من أهل القرية عرف بقوة شخصيته وكبريائه وكان شديد الغضب مع زوجته التي تدعى نجيمة وأختيه اللتين تعيشان معه. واستعدت عناصرها للمشهد وجسدا شخصية الزوجة التي تخاف من زوجها والأختين والشيخ محمود وبدأ المشهد مع الأغنية:

أَهْ يَا نُحَيْلَةَ

الشَّيْخُ مَحْمُودُ

طَيْحُ كَبُوسَ

عَلَى رَأْسِ نُجَيْمَةَ

أَهْ يَا نُحَيْلَةَ

خَارِجُ بَعْصَاةَ

دَاخِلُ بَعْصَاةَ

شَامَتْ هَالَيْلَةَ

يَضْرِبُ فِي خَوَاتُو

أَهْ يَا نُحَيْلَةَ

خَارِجُ مَتَخَشْشَ

دَاخِلُ مَتَخَشْشَ

عَلَى رَأْسِ النُّجَيْمَةِ

كَسَرَ الْمَحْبَسَ

تمثل «الفرجة» مرحلة هامة من العرس فعند بدايتها يسود الصمت في كل أرجاء الدار حيث يكون الحضور في انتباه وإصغاء للمشهد المقدم، ومع بداية فهم المشهد يعلو الضحك والصراخ من قبل الحضور والزغاريد من قبل النسوة. فلهذه المرحلة وقع خاص في «ليلة الطبل» إذ أن الحضور يحصون على متابعة السهرة من بدايتها إلى نهايتها وكان الفرقة تعتمد ذلك التنظيم التدريجي في الإبداع في هذه السهرة فتبدأ بتنفيذ القوالب الموسيقية الالوية ثم الأغاني التي تطلب من قبل الحضور ثم «التشائية» التي تركز على الشعر الشعبي ويكون الختام بـ «الفرجة» وهي تشمل التمثيل والموسيقى وأحيانا الرقص وتختتم بها السهرة ويتزامن ذلك مع طلوع الفجر.

اندرت كل من «التشائية» و«الفرجة» في العرس المتداول اليوم ولعل العامل الزمني والذاكرة الفردية منها والجماعية باعتبارها هي الوسيلة التي تتناقل الموروث الموسيقي الشفوي من جيل إلى آخر ساهمت في تغيير ملامح الاحتفال «بالعرس» أو «بالطبل» حسب احتياجات الإنسان في ظل تطور بنيته.

4 - الْحَجَامَةُ:

تبدأ هذه المرحلة بعد العصر في منزل العريس بحضور الحلاق الذي سيحلق للعريس شعره وذقنه. فيجتمع أهل العريس وأصدقاؤه ويقوم عنصران من فرقة «طبال قرقة» (الزَّكَّارُ والطَّبَّالُ) بدور التنشيط من خلال العزف والغناء لبعض النماذج الغنائية المميزة للمنطقة. وبعد «الحجامة» يستعد مختص ²⁶ لعقدان «الجحفة» التي تصنع من الخشب والجريد وتعد نجيوط الحلفاء ثم تغطى بـ «الطَّرْفُ القُرْقُفِي» وهو غرض مميز بجهاز العروس في منطقة البحث.

5 - الْجَحْفَةُ:

«الجحفة» هي عبارة عن هيكل يصنع من الخشب والجريد ويوضع على سنام الجمل تحمل فيه

العروس إلى بيت زوجها. ينطلق موكب «الجحفة» من منزل العريس، يكون الجمل في مقدمة هذا الموكب حاملا «للجحفة» التي يسندھا أربعة رجال في أركانھا الأربعة من وارئهم «الطبال» و«الزكاز» يليهم الرجال. عند وصول «الجحفة» يحمل والد العروس ابنته على الأحضان إلى الهودج، وتكون العروس مغطاة ب«السفساري» حتى لا يتمكن أي أحد من الرجال من رؤيتها.

ومن ثم ينطلق الموكب في أجواء احتفالية على أنغام قالب «الجحافي»²⁷ للقيام بجولة في القرية ثم الذهاب إلى منزل العريس. فتدخل العروس إلى منزلها وتبقى في غرفتها. يحتفظ أهل العريس «بالجحفة» التي سيضعونها فوق سطح منزل العريس في الغد لتبقى فوقه إلى أن تكرر العروس بمولود. فوجود «الجحفة» يدل على عدم الإنجاب وقد تبقى سنوات في مكانها إذا لم يزرع العروسان بمولود²⁸، وحين تنجب العروس مولودا يتم تنزيل «الجحفة» ويستعمل حطبها لتهيئة «الخوار» بمناسبة المولود الجديد.

6 - الصّف :

وهي آخر مرحلة من «العرس» حيث يجتمع أهل العريس وأصدقاؤه أمام منزل أحد أقارب العريس، وقد جرت العادة في منطقة «أولاد قاسم» أن ينطلق «الصّف» من منزل عم أو خال العريس أو أحد أقاربه وتختلف نقطة انطلاق «الصّف» في قرى جزيرة قرقنة. ففي منطقة «العطايا» ينطلق «الصّف» من دكان «الخلّاق» أما في «الخرايب» فقد جرت العادة أن ينطلق من الجامع ويكون ذلك بعد تأدية العريس صلاة العشاء.

يرتدي العريس في هذه المناسبة زيّا تقليديا (الجبة العريّ²⁹ والسروال العريّ³⁰ والكبوس³¹) ويقف إلى يمينه «الوزير الأول» وإلى يساره «الوزير الثاني» ويتوسطهم العريس وهو المسمّى بـ«السلطان»³².

يتجمع كل الحاضرين أمام المنزل الذي سينطلق منه «الصّف» ويخرج العريس ووزيره ويتولى إثنان من الحاضرين مسؤولية حمل البريميس³³ في صدارة الموكب على ميمنة العرسان وعلى ميسرتهما حتى تكون الرؤية واضحة بالنسبة للعريس.

ينطلق «الصّف» على أنغام «طبال قرقنة» الذي يتبع برنامجا معينا فيبدأ بنوبة «السناجق»³⁴ التي يحملها الرجال ويرقصون بها وتكون الرقصة متوافقة

مع الوزن الموسيقي ثم يبدؤون بأداء الأغاني الدينية³⁵. تميزت أغاني «الصّف» بالإتفاق في ذكر الله ومديح الرسول صلى الله عليه وسلم مما يضيف على هذه المرحلة من العرس بعدا دينيا حتى يكون الزواج مباركا.

إثر الانتهاء من هذه المرحلة يدخل العريس منزله مصحوبا بكل الحضور، وهناك يقدم الأقارب والأصدقاء بعض الأموال لتهنئته ويكون هذا المبلغ من نصيب العريس أو والده اللذين يتعهدان معنويا بإرجاع هذه المبالغ لاحقا في أفراح المهنيين. وعند الانتهاء من هذه المرحلة يغادر الحضور منزل العريس، وقبل المغادرة تأخذ إحدى النساء بيضة وتقوم برميها فوق باب بيت العروس، ولهذه العادة دلالات مختلفة منها أن تصبح رابطة الزواج أبدية، لأن البيض هو رمز للخصوبة، والزواج لا يتخذ تلك الصيغة إلا بالإنجاب والتكاثر³⁶.

من خلال ما تعرّضنا له في هذه المداخلة، نلاحظ أن لفرقة طبال قرقنة دورا هاما لا يمكن الاستغناء عنه في العرس بجزر قرقنة فلا يقتصر دورها على تنفيذ القوالب الآلية والغنائية واللوحات الراقصة فحسب بل تتعدى الفرقة الجانب الموسيقي إلى الجانب الفكاهي والتنشيطي من خلال تقديم بعض المسرحيات الغنائية والوقفات الشعرية.

عموما نلاحظ من خلال رصد الحدث الموسيقي لـ«فرقة طبال قرقنة» في إطارها الاجتماعي بأنه يتعدى دور التأثيث لطقوس احتفالية في مجموعة معينة إلى أن أصبح خطابا موجها يدركه أصحابه فمن خلال سماع اللحن والإيقاع المنفذ من قبل الفرقة يميز سكان المنطقة جيدا ما يجري في مكان المحفل، فتصبح الموسيقى لغة ترسخ فكرة اعتبارها تعبيراً ثقافياً يسمح بتفاعل الأفراد ضمن المجموعة الواحدة.

في ختام هذه المداخلة يمكن الإقرار أن «فرقة طبال قرقنة» تشكل تراثا موسيقيا محليا غنيا ومتنوعا تحتزنه الذاكرة الجماعية لجل عازفي «الطبل» و«الزكرة» وأهالي جزر قرقنة، فإذا نظرنا إلى المجتمع القرقي نلاحظ أن كل الأعراس تحييها هذه الفرقة إلى حد هذا اليوم بل حتى أهالي الجزيرة الذين لا يقطنون داخلها في احتفالاتهم بأعراسهم نجد فرقة طبال قرقنة موجودة أينما يقطنون سواء في ولاية صفاقس أو في مختلف مناطق البلاد التونسية. هذا ما جعل فرقة طبال قرقنة تزدد شهرتها وأصبحت تحيي الاحتفالات في كل مناطق البلاد التونسية.



77 TAZA (Maroc). — Souk-el-Harrach de Taza fréquente par les Souls Brants et Haouaras. —

سوق أحراش بالمدينة القديمة

أسواق مدينة تازة على عهد الحماية الفرنسية بالمغرب: الوظائف، الأسس والتحويلات

أ. جلال زين العابدين - كاتب من المغرب

أود في البداية الإشارة إلى نقطتين رئيسيتين كمدخل لهذه المساهمة؛ أولهما أن الحديث عن الأسواق بتازة على عهد الحماية هو حديث عن الأسواق على الصعيد الوطني. لماذا؟ لأنه ليس هنالك اختلاف كبير بين أسواق تازة وباقي أسواق المغرب - وخصوصا في المنطقة السلطانية - إلا في بعض الأمور التي تتعلق ببعض الخصوصيات المحلية. النقطة الثانية مفادها أنه لا أحد، أو لا يختلف اثنان في وظائف وأدوار الأسواق. فهي حسب دافيد هارت «تؤدي وظائف عديدة في الحياة القبلية باعتبارها مركزا لهذه القبائل على المستوى الاقتصادي والتواصلي والاجتماعي والسياسي»⁽¹⁾.

بما فيها كتب الرحالة بسوق أحراش، وتضمن نشاطه التجاري تجارة الخضر والفواكه والمواشي وكل المنتجات الفلاحية وهي المواد التي تنتجها القبائل المجاورة، ثم بعض المستوردات الأجنبية كالمنسوجات القطنية والسكر والشاي⁹.

أما الأسواق اليومية أو المتخصصة في بيع منتج معين، فقد تركزت في المدينة القديمة على طول محورين رئيسيين تتفرع منهما أحياء تجارية ثانوية¹⁰. يمتد المحور الأول من شمال المدينة إلى جنوبها، حيث ينطلق من المسجد الأعظم مروراً بقلب المدينة إلى مسجد الأندلس. وينقسم هذا المحور إلى مجموعتين هما: سوق النجارين، وقبة السوق اللتين تضمان بدورهما بعض الأسواق الصغرى كالجزارين في الجنوب ورحبة الزرع في الشمال. في حين يمتد المحور الثاني من شرق المدينة نحو غربها مروراً بشارع سيدي بلفتح، والعطارين إلى حدود باب الزيتونة¹¹. وتعتبر القيسارية نقطة التقاء هذين المحورين¹²، ومركزاً هاماً للنشاط التجاري بالمدينة وأيضاً المكان المفضل لتسوق الأعيان، حيث تمتلئ محلاتها بالأثاث الفاخرة، والمنتجات الحريرية، والحقائب الجلدية المزركشة، والأواني النحاسية، ومنتجات أخرى غالية الثمن¹³.

وتتنظم الأنشطة التجارية بالمدينة حسب نوعيتها. فبالنسبة لتجارة المواد الغذائية والتي ضمت حوالي 150 محلاً تجارياً، هناك الجزارون بزققة الجزارين، والبقالون بزققة البقالين، وبائعو الخبز بزققة الخبازين، ثم بائعو الخضر بزققة الخضارين، بينما تتواجد تجارة السكر والشاي، وهي مواد مستوردة بقبة السوق قرب القيسارية، في حين كان يتوزع بائعو الزيت والزبدة والعسل والصابون بشكل متفرق في المدينة، وكانت تتجمع المنتجات القروية في مناطق مختلفة كما يلي: الجبوب في رحبة الزرع، والصوف في سوق الغزل، والخشب والفحم الخشبي في الموقف¹⁴.

كما كانت توجد بتازة أيضاً أسواق أخرى مزدهرة غير أنها اختفت في بداية القرن 20 من قبيل سوق اليهود الذي كان يقع بالقرب من الملاح، وقد اختفى سنة 1903 - 20¹⁵.

يمكن القول، إن أسواق تازة فضلاً عن توفير الحاجيات للسكان، كانت تلعب دور نقطة الاتصال بين اقتصاديين، فتجمع مواد القرى في اتجاه المدينة أو الخارج وتوزع المواد الوافدة منهما. غير أنه ومع احتلال المدينة

إن الأسواق ليست مجالات للبيع والابتياح فحسب، بل هي فضاءات اجتماعية وثقافية وسياسية تختزل تاريخاً من حياة الإنسان، تؤطرها قيم تحدد أدوارها وامتداداتها². فالأسواق كانت وما تزال متنفساً سيكولوجياً ومجالاً للتواصل الاجتماعي، وحل المشاكل والنزاعات بين الأفراد والقبائل، وربط المواثيق والعهود، والتزود بالأخبار وبعض قرارات المخزن، ثم المكان المفضل لحياكة الدسائس وتدبير الجرائم، وأيضاً فضاء للترفيه والتواصل³. وهو ما أبرزه كليفوردي غيرتر الذي اشتغل على سوق صفر وبقوله: «إن السوق مؤسسة اجتماعية خاصة مميزة للحضارة المغربية، لها أبعاد اجتماعية وثقافية واقتصادية عديدة، ناهيك عن مستوياته القبلية والدينية والرمزية وعلاقاتها السلطوية والتراتبية»⁴.

فالسوق حسب السوسيولوجي عبد الرحيم العطري هو «تتاج اجتماعي بالدرجة الأولى، أوجدته القبائل والزوايا والمخزن لتنظيم المعاملات بين الأفراد والجماعات، وفق أعراف تساهم في تدبير وإنتاج مختلف هذه الأسواق»⁵. وعليه فإننا حينما نلج السوق «نكتشف أننا أمام فضاء اجتماعي له من النظم والقواعد والمعايير ما يجعله مؤسسة مركزية في تدبير المشترك، وفي نقل الأخبار والإشاعات»⁶.

والملاحظ هو أن موقع السوق وتوطينه كان يخضع لشروط معينة، وتتحكم فيه مجموعة من العوامل، أبرزها انعقاده في مناطق وسطى بين القبائل؛ بين السهل والجبل في أرض غير صالحة للزراعة لأماء ولا مرعى فيها، أو بالقرب من طريق فسيحة، وغالباً بمحاذاة مكان مقدس (زاوية، ضريح...)، وذلك ضماناً للأمن والسلم الاجتماعيين، فثمة أعراف تحرم حمل السلاح في السوق باعتباره مجالاً يسري عليه منطق الحرم⁸.

وضعية الأسواق بمدينة تازة قبل الحماية

اشتهرت مدينة تازة بنوعين من الأسواق: سوق نصف أسبوعي يعقد مرتين في الأسبوع (الإثنين والخميس)، كان يستقطب أكبر عدد من الباعة والمتابعين، يقام داخل أسوار المدينة، ويمتد بين القصبة في الجنوب وباب الجمعة في الشمال الشرقي، وهو المعروف في حوالات الأحباس وكل المصادر المكتوبة



زينة العطارين بالمدينة القديمة

بالمدينة⁽¹⁷⁾، فبدأ الثقل الاقتصادي ومواطن القوة التجارية ينتقلان من المدينة العتيقة إلى المدينة الأوربية، التي تعززت في سنة 1927 بإحداث سوق مركزي وفر جميع حاجيات الساكنة الأوربية وبأثمان مناسبة .

كما صاحب تغيير خريطة المرافق التجارية إلى المدينة الجديدة، بروز أطراف تجارية جديدة ممثلة في بعض الشركات التجارية الأوربية، مما أضركثيرا بالتجارة المغربية وعرضها لمنافسة غير متكافئة، فقد كانت هذه الشركات تبيع منتجاتها بالجملة والتفصيل، وبكميات ضخمة مثل «شركات المخازن الكبرى المغرب-فرنسا» (Grands magasins Maroc-France) التي اعتبرت أكبر مركز تجاري بالمغرب الشرقي¹ .

ومن التحولات التي عرفت تازة على عهد الحماية، إعادة تنظيم بعض الأسواق وتوزيعها، حيث أقدمت البلدية على تحويل سوق أحراش الذي كان يقع داخل الأسوار في الجهة الشرقية بالمدينة العتيقة، ويعقد مرتين في الأسبوع إلى خارج أسوار المدينة .

وفي سنة 1933 ستثار مرة أخرى مسألة تحويل مكان هذا السوق، ففي اجتماع المجلس البلدي بتاريخ 1 مارس 1933 أكد رئيس المصالح البلدية، أن تحويل السوق الأهلي النصف أسبوعي أصبح ضروريا، وذلك استجابة لطلب السلطات الجهوية باستغلال الأرض التي انعقد فيها السوق لبناء عمارات ضرورية لمصالحها ولإسكان

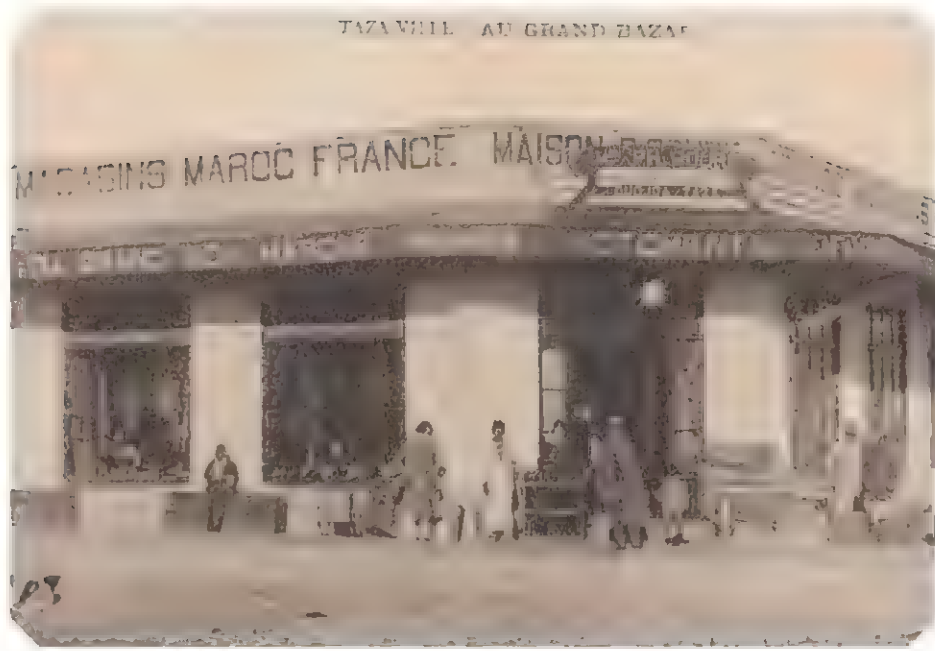
وهجرة الأوربيين إليها مع ما حملوه معهم من رؤوس أموال، وخاصة بعد إنشاء المدينة الجديدة، تغيرت صورة الأسواق عما كانت عليه قبل الحماية. فالأنشطة التجارية لم تصمد في وجه الصدمة الاستعمارية، التي عصفت في الوقت نفسه بكل الأنشطة التقليدية، وبالنظيم الحضري للمدينة العتيقة¹⁸، حيث سيؤدي التدخل الاستعماري إلى اختلال التوازن والعلاقة التي كانت قائمة بين عاملي الإنتاج المحلي والاستهلاك الذاتي للسكان، بإحداث متطلبات وحاجيات جديدة للمستهلكين .

تغير خريطة المرافق التجارية

بمدينة تازة على عهد الحماية

رافق التسرب التجاري الاستعماري بمدينة تازة حدوث تحولات عميقة كان لها أثر سلبي على الأسواق ومن ثمة على التجارة المحلية. فقد تغيرت خريطة المرافق التجارية، والتي كانت فيها أحياء المدينة القديمة، تمثل القلب النابض للنشاط التجاري بالمدينة .

فبعد إحداث المدينة الجديدة، برزت أسواق وأحياء تجارية عصرية جاذبة للنشاط والمبادلات التجارية مثل شارع ليوطي، وزينة التجارة، إضافة إلى إنشاء «ساحة التجارة» التي استقطبت جزءا كبيرا من المرافق التجارية



شركات المحازن الكبرى المغرب- فرنسا بالمدينة الجديدة

تنظيم الأنشطة التجارية بمدينة تازة

على عهد الحماية

كانت السلطات البلدية بمدينة تازة هي التي تتكلف بتنظيم النشاط التجاري بالمدينة، وذلك بمراقبة وتنظيم مختلف الأسواق التجارية سواء على مستوى التبادل، والتموين، ومراقبة توزيع البضائع والسلع الأساسية، وكذا أسعار البيع والشراء، أو على المستوى المجالي بتحويل بعض الأسواق من مكان لآخر، وخلق بعض الأسواق الجديدة. ففي فاتح ماي 1927 مثلا، قامت المصالح البلدية بافتتاح السوق المركزي بالمدينة الجديدة، وأصدرت قرارا بلبديا دائما ينظم البيع فيه بالتقسيط⁽²⁴⁾، كما نظمت كراء المحلات التجارية. وقد جاءت أسعار كراء هذه المحلات بالسوق المركزي على الشكل التالي:

- المحلات الصغيرة التي تحمل الأرقام من 1 إلى 10 ومن 25 إلى 28 بـ «500 ف».
- المحلات الكبيرة التي تحمل الأرقام من 21 إلى 23 بـ «1000 ف».
- المحلات الكبيرة التي تحمل الأرقام من 20 إلى 24 بـ «900 ف».
- المحلات المخصصة لبيع السمك بـ «375 ف»⁽²⁵⁾.

موظفيها، وأكد أن المكان المناسب لإنعقاد السوق، هو الأرض التي توجد بين معسكر أوبري (Haubry)، وحديقة موراتي (Murati) البالغ مساحتها 14000 متر مربع، والتي لا تستغلها إدارة الحربية لقربها من أمكنة مقدسة. وبعد نقاش طويل، وافقت مصلحة الهندسة على كراء هذه الأرض لفائدة البلدية بمبلغ 300 ف سنويا⁽²⁶⁾. كما حول سوق الحبوب المعروف برحبة الزرع الذي كان يتواجد بالقرب من ضريح سيدي عزوز إلى محيط القصبة بالقرب من البستيون.

وبخلاف المعلومات والمعطيات المتوفرة بشأن الأنشطة والعلاقات التجارية، وقيمة المبادلات، والصادرات والواردات بالمدن الأخرى، يلاحظ ندرة المعلومات حول الأنشطة التجارية بالمدينة، مما يجعل الدارس يواجه صعوبات عدة عند محاولة فهم وتتبع أهمية وتطور هذا القطاع على عهد الحماية.

وقد اعتمدت جل المعاملات التجارية في المغرب ابتداء من فترة العشرينيات على التعامل النقدي بالفرنك عوض البسيطة الحسنية، كما استطاع نظام الحماية أن يؤثر في وحدات ضبط المعاملات التجارية المستعملة محليا ووطنيا، وأن يغير تدريجيا من وحدة الوزن (الرطل، المذ) لصالح الكيلوغرام، ووحدة السعة (القلة) مقابل اللتر، ووحدة القياس (الدراع، القدم) لفائدة المتر⁽²⁷⁾.

أما بسوق الحبوب، فسمحت البلدية باستغلال مختلف المخازن الموجودة به مقابل أداء إيجار شهري بقيمة 750 ف²⁶.

لم تكتف السلطات البلدية بهذا الأمر، بل ضببطت المعاملات التجارية الخاصة بالمواشي، إذ قررت حصر عمليات البيع والشراء في السوق الأهلي الذي ينعقد يومي الإثنين والخميس، وفي الأماكن العمومية التي ترخصها البلدية، ومنعت جميع المعاملات التجارية خارج السوق، وفرضت على المخالفين لذلك غرامات مالية. وكان الهدف من وراء هذا الإجراء، ضبط المبادلات، واستقطاب المزيد من التجار والكساية إلى سوق المواشي. وقد كان هذا الأخير يشهد رواجاً تجارياً مهماً، نظراً لكثرة التجار الوافدين عليه، (لا سيما من وجدة)، والذين كانوا يعقدون صفقات مهمة لاقتناء الماشية خصوصاً الأغنام الواردة من قبائل التسول والبرانس²⁷. ويزداد هذا الرواج أكثر في عيد الأضحى. ففي ماي 1928²⁸ مثلاً بلغت الرسوم المحصل عليها من الأسواق حوالي 18558 ف مقابل 13205.25 ف خلال شهر أبريل من السنة نفسها. وقد حددت الرسوم المتعلقة بدخول المواشي إلى السوق حسب القرار البلدي الدائم رقم 105 بتاريخ 14 فبراير 1944 على الشكل التالي:

- الخيول، الإبل، البغال والأبقار بـ «50 ف للرأس».
- الأغنام والماعز بـ «20 ف للرأس».
- الخنازير والحمير بـ «25 ف للرأس»²⁹.

وألزمت البلدية التجار الذين يبيعون خشب التدفئة بسوق باب الجمعة بأداء رسم للدخول حدد في 20 ف عن كل قنطار. كما فرضت رسوماً على الخضار والفواكه الطرية التي تباع سوق المدينة الجديدة وفي دار الدباغ بتأزة العليا، حددت في 20 ف عن كل قنطار، و 40 ف عن حمولة الجمل، و 25 ف عن حمولة الخيل والبغل، و 20 ف عن حمولة الحمير³⁰.

ويوضح الجدول أسفله تطور قيمة الموارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الأبواب والأسواق ما بين سنتي 1927 و 1939، والتي شكلت

مداخيل هامة لخزينة البلدية، وساعدتها على تغطية العديد من نفقاتها.

الموارد الجبائية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الأبواب والأسواق ما بين 1927 و 1939³¹.

وفرضت بلدية تأزة رسوماً على التجار المتجولين والبائعين العارضين في الطرق العمومية، كما اشترطت عليهم ضرورة الحصول على رخصة من رئيس المصالح البلدية لممارسة هذه التجارة، وكانت تتعامل بصرامة مع الباعة الذين لا يتوفرون عليها، وذلك بحجز ومصادرة بضائعهم. فبالنسبة للباعة المتجولين كانت المصالح البلدية تمنحهم رخصاً خاصة مقابل أدائهم رسوماً إما شهرية في حدود العشرة أيام الأولى من كل شهر، أو رسوماً يومية بالنسبة للباعة الذين يشتغلون أياماً محدودة. وقد حددت الرسوم اليومية على الشكل التالي:

- بائع الماء (كراب) بـ «3 ف».
 - بائع متجول يحمل طبقاً أو سلة بـ «6 ف».
 - بائع متجول بعربة يدوية أو دابة (بغل - حمار) بـ «10 ف».
 - بائع متجول بعربة ميكانيكية أو مجرورة بحيوان بـ «40 ف».
- أما بالنسبة للباعة العارضين في الطرق العمومية، فكانت تمنحهم المصالح البلدية رخصاً مقابل احتلال حيز من الملك العمومي البلدي لعرض منتوجاتهم الموجهة للبيع، وقد حددت الرسوم³² على الشكل التالي:
- 2.50 ف للمتر مربع عن كل يوم بالنسبة لباعة المواد الغذائية.

• 5 ف للمتر مربع عن كل يوم لباعة آخرين وللصناع التقليديين.

• 10 ف للمتر مربع عن كل يوم بالنسبة للباعة الموسمين³³.

يظهر أن هذه التجارة (البيع المتجول) التي مارسها الأهالي بمدينة تأزة، أزعجت كثيراً التجار أصحاب المحلات، لا سيما الأوربيين، وألحقت بهم أضراراً مادية خاصة عندما كانوا يتوقفون أمام محلاتهم التجارية، حيث يصبح هؤلاء التجار عاجزين عن مجاراة الباعة المتجولين في تخفيض الأسعار³⁴. ففي اجتماع 24 نونبر

الرسوم المفروضة على	1927	1931	1939
الأبواب	133.632.65	142.164.28	360.744.23
الأسواق	123.378.85	148.693.01	70.012.50



76 TAZA. - Marché aux grains. - L.L.

حبة الأرز بالقرب من ضريح سيدي عزوز بالقرب من المدينة القديمة 26

السنة	قيمة الرسم
1927	4.375 ف
1931	6.005 ف
1939	37.890 ف

ورغم «طمأنينة» رئيس المصالح البلدية السيد كيتان (Gitten) لأعضاء الغرفة بأنه سيبدل قصاري جهده من أجل مصلحة التجار الأوربيين، فإن الباعة المتجولين ظلوا يشككون هاجسا كبيرا للتجار الأوربيين وخاصة بالتعبي الخضمر والفواكه، حيث أكد السيد بيالا (Piellat) عضو الغرفة المختلطة بتأخره في اجتماع هذه الأخيرة يوم 23 يوليو 1936، أنه توصل بالعديد من التظلمات والشكاوى من الأوربيين، يوضحون فيها معاناتهم المستمرة مع باعة الخضمر المتجولين، وطلب من السيد لونكاريو (Longarieu) التدخل مجددا لدى البلدية، ومما انتهى بتطبيق القرار البلدي بكل صراحة⁽⁷⁷⁾. وهنا تجدر الإشارة إلى أنه قد سبق إصدار قرار بلدي دائم سنة 1927 يحمل رقم 31، يتعلق بمنع الباعة المتجولين من الوقوف لبيع المواد الغذائية خلال الساعات التي يكون فيها السوق المركزي مفتوحا⁽⁷⁸⁾.

وكانت إدارة البلدية عن طريق لجنة مختصة ترافق باستمرار أسعار البضائع والمواد الغذائية، إضافة إلى تدخلها في تحديد أسعار بعض المواد الغذائية الأساسية، ففي 4 ماي 1928 مثلاً أصدر باشا مدينة تازة قراراً

1932 للغرفة الفرنسية المختلطة للتجارة والفلاحة والصناعة، تمت قرابة رسالة للسيد هيرنانديز (Hernandez) بآلع الخضمر والفواكه بالسوق البلدي، شرح فيها الآثار السلبية التي لحقت بتجارته من جراء البيع المتجول للخضمر والفواكه خارج أسوار السوق البلدي، وطلب من الغرفة التدخل لدى البلدية لوضع حد للمنافسة التي يعانها تجار السوق البلدي من الباعة المتجولين الأهالي، الذين يدفعون رسوماً أقل من الرسوم التي يدفعها أصحاب المحلات التجارية، مما يجعلهم يخفضون من أسعار الخضمر والفواكه وغيرها من البضائع، وهو ما يضر بالتجار المقيمين داخل السوق. وقد أكد رئيس المصالح البلدية الذي حضر هذا الاجتماع أنه سيصدر تعليماته لتطبيق هذا المشكل، وأضاف أنه من الإجراءات التي يمكن اتخاذها هو تحديد مكان لباعة المتجولين⁽⁷⁹⁾. وهنا تجب الإشارة إلى أنه لم يكن من اختصاص الإدارة البلدية منع هذه التجارة، وإصدار قرار مخالف للظهير المنظم للبيع المتجول، لأن الباعة المتجولين كانوا يدفعون ضريبة تعطيلهم الحق في ممارسة مهنتهم. ويعطينا الجدول أسفله نظرة على تطور الموارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الباعة المتجولين ما بين سنتي 1927 و1939.

الوارد المالية المستخلصة من الرسوم المفروضة على الباعة المتجولين بتازة ما بين 1927 و1939⁽⁸⁰⁾.

بلديا رقم 51 بتنظيم وتوحيد أسعار الخبز بمدينة تازة³⁹. وعلى الرغم من تحديد شروط بيع مادة الخبز، فقد اتجه سعرها نحو الارتفاع، مما جعلها تحظى بنقاش واسع داخل المجلس البلدي، فقد أشار رئيس المصالح البلدية في اجتماع المجلس البلدي بتاريخ 7 فبراير 1934 على سبيل المثال، إلى أن العديد من بائعي الخبز بالمدينة يبيعون الخبز بأثمان مرتفعة خلافا للأسعار المحددة في القرار البلدي، وأكد أن الزيادة المرتبطة بالارتفاع الطفيف لأسعار القمح هي غير منطقية، على اعتبار أن الانخفاض الذي تعرفه أسعار القمح في بعض اللحظات لا يواكبه تخفيض ثمن الخبز، وبعد نقاش بين أعضاء المجلس البلدي تقرر توقيف فرض الرسوم على الخبز حفاظا على سعرها العادي، والعزم على التصدي لكل التجاوزات المرتبطة بتجارتها⁴⁰.

ونظمت بلدية تازة بيع اللحوم بالمدينة، حيث منعت الذبح خارج المجزرة البلدية، وسمحت للتازيين الراغبين في ذبح بهيمة بغرض الاستهلاك الحصول على ترخيص من رئيس المصالح البلدية، والالتزام بعدم التجول بهذه اللحوم أو بيعها وأداء الرسوم التالية: الأبقار: 600 ف للرأس، الأغنام والماعز: 60 ف للرأس، الخنازير: 500 ف للرأس. كما سمحت بالذبح في المنازل وبدون رخصة في عيد الأضحى بالنسبة للمسلمين أو أعياد اليهود، واستثنيت البهائم الموجهة للأضحية (موسم سيدي عزوز) من أداء رسم الذبح مقابل إحضار شهادة من الساهرين على تنظيم الموسم، ويؤشر عليها رئيس المصالح البلدية. وخضع اللحم للمراقبة البيطرية للتأكد من جودته، حيث كان البيطري يضع طابعه على كل اللحوم الصالحة للاستهلاك، بينما كان

يتم حجز اللحوم التي لا تتوفر على معايير الجودة⁴¹. وسهرت البلدية على ضمان الشروط الصحية لنقل اللحوم من المجزرة إلى وسط المدار الحضري. فقد أكد رئيس المصالح البلدية في اجتماع المجلس البلدي بتاريخ 1 مارس 1933، أن اللحوم التي يتم توزيعها سنويا على مختلف نقط البيع بالمدينة تصل إلى حوالي 55.000 كغ، مما يحتم على البلدية إسناد مهمة نقل اللحوم إلى مصلحة خاصة تستعمل الآلات وأدوات حديثة وتتوفر على شروط السلامة الصحية، وقد وافق أعضاء المجلس البلدي على مقترح رئيس المصالح بإسناد نقل اللحوم لشركة خاصة بعقدة لا تتجاوز أربع سنوات⁴². كما حرصت إدارة البلدية على تسعير اللحم، فأصدرت مثالا في 9 ماي 1932 قرارا بلديا يحمل رقم 118 يتعلق بتحديد أسعار اللحم بالمدينة الأهلية. وفيما يلي أثمان اللحم بالمدينة الأهلية خلال ماي 1932⁴³:

* لحم البقر: 4.50 ف للكغ

* لحم الغنم: 5.10 ف للكغ

* لحم المعز: 3.75 ف للكغ

وتجدر الإشارة إلى أن أسعار مختلف المواد الأساسية عرفت تقلبا، وارتفاعا متواصلا مما كان ينعكس على القدرة الشرائية للسكان، ويؤدي إلى ارتفاع مستوى العيش لدى الفئات المحدودة الدخل. ويكشف الجدول أسفله عن عدم استقرار أسعار المواد الغذائية الأساسية ما بين ماي 1923 وماي 1927.

أسعار بعض المواد الغذائية ما بين ماي 1923 وماي 1927 بمدينة تازة⁴⁴:

السلع	ماي 1923	ماي 1924	ماي 1925	ماي 1926	ماي 1927
- قالب سكر	4.00 فرنك	4.50 ف	4.75 ف	4.75 ف	5.00 ف
- قهوة / كغ	6.00 ف	7.50 ف	17.00 ف	17.00 ف	15.00 ف
- شاي / كغ	16.00 ف	16.00 ف	14 إلى 18 ف	14 إلى 18 ف	30.00 ف
- صابون	3.00 ف	3.75 ف	4.00 ف	4.00 ف	5.00 ف
- الزبدة الأهلية	10.00 ف	12.00 ف	14 إلى 16 ف	14 إلى 16 ف	13.50 ف
- زيت الزيتون / لتر	4.00 ف	4.50 ف	7 إلى 8.50 ف	8 إلى 10 ف	8.50 ف

السلع	ماي 1923	ماي 1924	ماي 1925	ماي 1926	ماي 1927
- دقيق القمح الطري /قنطار	125.00 ف	145.00 ف	185.00 ف	245.00 ف	269.00 ف
- دقيق القمح الصلب /قنطار	138.00 ف	130.00 ف	185.00 ف	-	-
- خبز القمح الرطب	1.25 ف / كلغ	1.45 ف / كلغ	-	2.25 ف / كلغ	2.55 ف / كلغ
- خبز القمح الصلب	1.60 ف / كلغ	1.30 ف / كلغ	-	-	-

التفتيش من تنكيل وإعنات. وقد استدعى خليفة الباشا الطاغية أحمد النجار جماعة من أولئك التجار وجعل يسألهم عن البضائع التي عندهم ويمزج هذا السؤال بالسب واللعن»⁵¹.

وتأثر المغرب بحكم عمق ارتباطه بالاقتصاد الفرنسي بالأزمة الاقتصادية العالمية لسنة 1929، التي بدأت مضاعفاتها تصل إليه بعد سنة 1930، حيث انتقلت (الأزمة) بسبب نهج فرنسا لسياسة الباب المفتوح فيما يخص استيراد المغرب لحاجاته منها، والسياسة الحمائية فيما يخص تصدير المواد إليها⁵². وتمظهرت الأزمة في الأنشطة التجارية في عدة أشكال كان أكثرها دلالة، الارتفاع الكبير في أسعار المواد الغذائية التي ستعاني منها جل المدن المغربية. ويوضح الجدول أسفله ارتفاع مؤشر الأثمان بتازة مقارنة مع مدن أخرى ما بين ماي 1936 وأكتوبر 1937.

مؤشر ارتفاع الأثمان بتازة مقارنة مع مدن أخرى ما بين ماي 1936 وأكتوبر 1937⁵³.

المدن	مؤشر ارتفاع الأثمان %	
	ماي 1936	31 أكتوبر 1937
تازة	100	168
الرباط	100	161
فاس	100	179
وجدة	100	171
الدار البيضاء	100	149
أكادير	100	144

وقد تدخلت إدارة الحماية لامتنعاص أثر الأزمة على التجار الأوربيين بتازة، وذلك بمنحهم مساعدات وقروض وصلت قيمتها سنة 1936 إلى حوالي 40 مليون ف⁵⁴، كما استفادت التجارة الأوربية من دعم

إن تقلبات أسعار المواد الغذائية وارتفاعها قد ارتبطت بالتقلبات المناخية ومالها من انعكاس على ندرة بعض المواد، إضافة إلى تراجع حجم الواردات بعد إقامة خط جمركي بمدينة تازة سنة 1923، والذي حدد رسما إضافيا بقيمة 7.5 ف على كل السلع والمواد القادمة من الجزائر⁴⁵، مما أضر بالتجار المستوردين الذين فضلوا تغيير وجهتهم باتجاه الموانئ الأطلسية بدل الحدود المغربية الجزائرية. ففي اجتماع عقده مجلس شورى الحكومة تحت رئاسة المقيم العام، وحضره ممثلون عن الأهالي بمختلف المدن المغربية، طالب نائب تازة بإلغاء «الديوانة» بها، لما يتسبب عن وجودها من تعطيل للحركة التجارية هناك، وتوجهها إلى غير تازة من المدن مثل كرسيف وتاوريرت لخلوها منها، فأجاب مدير الجمارك بأن حكومة الحماية ليست لها الحرية في ذلك، حتى يمكنها تنظيم الديوانة على مقتضى المصالح المغربية⁴⁶.

وحرصا من إدارة الحماية على توفير الحماية للمستهلك وضبط المعاملات التجارية، كانت لجان المراقبة، تقوم بزيارات تفتيشية لكل محلات بيع المواد الغذائية لمراقبة الجودة ومحاربة الغش والتدليس⁴⁷، ومصادرة وحجز جميع المواد المغشوشة⁴⁸، التي لا تتوفر على معايير السلامة الصحية⁴⁹، خاصة في ظل التوسع التي كانت تعرفه تجارة التهريب⁵⁰. غير أن عمليات المراقبة والتفتيش هاته كانت يشوبها نوع من التمييز في المعاملة التي يحظى بها الأوربيون، والمعاملة التي يحظى بها التجار المغاربة. ونورد هنا مقتطفا من مقال بجريدة الأطلس سنة 1937 يعبر عن معاناة التجار المغاربة مع لجان المراقبة والتفتيش: «صدر ظهير شريف لمنع رفع الأسعار بسبب سقوط الفرنك فوجدت فيه الإدارة خير وسيلة للتضييق على التجار المساكين والتنكيل بهم، فجعلت الكوميسارية تفتش منازلهم ومتاجرهم لأنها اتهمتهم باطلا بإخفاء بعض البضائع كي لا ينالها التسعير ولا تسئل عما يقع أثناء



منظر عام لمجزرة تازة

ونافلة القول، إن أسواق مدينة تازة في فترة الحماية الفرنسية تعرضت إلى تحولات عميقة، جراء احتكاكها بالاقتصاد الكولونيالي. ومن أبرز هذه التحولات، تغير خريطة المرافق التجارية، وانتقال الثقل الاقتصادي من أزقة وأحياء المدينة المغربية العتيقة نحو الأحياء الأوربية، حيث ستظهر أسواق وأحياء تجارية حديثة جاذبة للنشاط والمبادلات مثل السوق البلدي في قلب المدينة الجديدة التي ستعرف، بالإضافة إلى ذلك ظاهرة المحلات التجارية الكبرى لتبرز معها مظاهر أخرى لبيع السلع وعرضها من قبيل اللوحات الإشهارية التي ستؤثث الفضاء العام.

وقد رافق ذلك خروج الثروة من يد التجار المغاربة وتركزها لدى مالكي الشركات والمحلات التجارية الأجنبية، فضلا عن هجرة ونزوح العديد من العائلات التازية نحو فاس، والقسم الأكبر فيهم من أرباب الحرف التي تأزمت وضعيتها نتيجة غزو المنتجات الصناعية الأجنبية للسوق المحلية⁶⁷.



مكان بيع المواشي بالسوق الأهلي

ومساندة اتحاد الغرف التجارية التي كانت تتدخل باستمرار لدى الأبنالك من أجل تمتيع التجار الأوربيين بقروض جديدة⁶⁸.

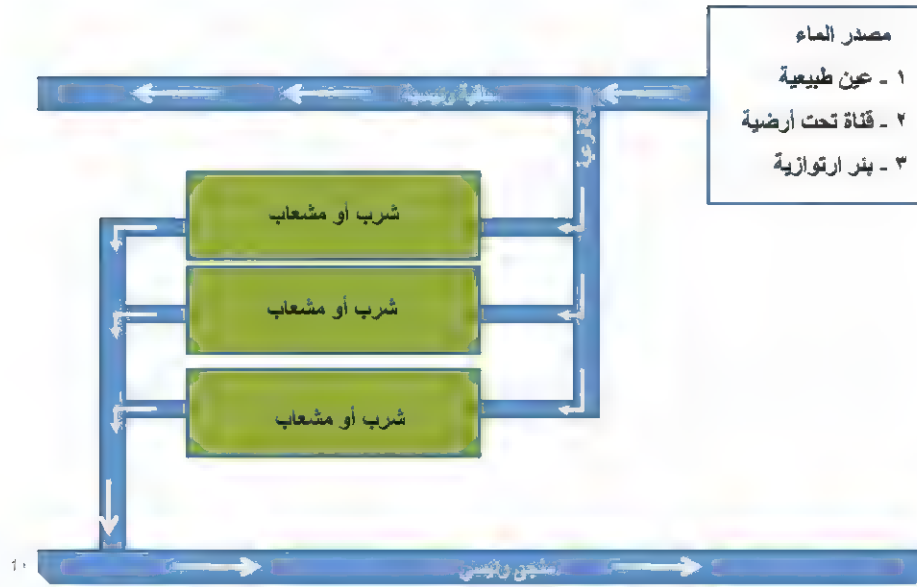
ومن الشخصيات التي دافعت بقوة عن مصالح التجار الأوربيين بمدينة تازة، نذكر المعمرين موديسيت مورين، وابنه فرونسوا مورين رئيس الغرفة المختلطة للفلاحة والصناعة والتجارة لسنوات عديدة. ففي جلسة يوم الثلاثاء 14 مارس 1939 للغرفة مثلا، أكد الرئيس مورين، في تدخله على أن العديد من التجار الأهالي والإسرائيليين قد قاموا بخرق الظواهر المنظمة لقانون الشغل، وذلك بفتح محلاتهم التجارية طوال اليوم، مما يثير حفيظة التجار الأوربيين الذين بدأوا يطالبون بتطبيق مقتضيات الظهير الذي يمنعهم من ذلك. وأشار رئيس الغرفة أن بإمكان الأهالي والإسرائيليين فتح محلاتهم عندما يغلق الأوربيون الذين يشتغلون 8 ساعات في اليوم⁶⁹.

المواشي:

- 1 - دافيد مونثغمري هارت، أيت ورياغل: قبيلة من الريف المغربي (دراسة إثنو جغرافية وتاريخية)، الجزء الأول، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد أونيا،

عبد الحميد عزوزي، عبد الحميد الرايس، منشورات صوت الديمقراطية المغربية في هولندا، الطبعة الأولى، 2005، ص. 102.

2 - عبد الرحيم العطري، الرحامنة القبيلية بين المخزن والزواية، منشورات دفاقر العلوم الإنسانية، طوب بريس، الرباط، الطبعة الرابعة، 2013، ص. 58.



الزاجرة وطرق الري التقليدية في البحرين

أ. حسين محمد حسين - كاتب من البحرين

تعرف عملية ري الأراضي الزراعية عند العامة في البحرين، باسم «لتسكي» (أي السقاية)، ويسمى الشخص الذي يقوم بهذه العملية باسم لمسكي أي السقاء، وقد كانت الأراضي الزراعية في البحرين قديماً تسقى إما من العيون الطبيعية أو الآبار الارتوازية أو نظام القنوات المتعارف عليه محلياً باسم «الثقب». وأياً كان مصدر الماء، فإن طريقة الري داخل الأراضي الزراعية لها نظام ثابت، وهي تعتمد على وجود شبكة من السواقي (أو السييان) والأحواض، كالشروب والمشاعيب.

مخطط توضيحي لطريقة الري بالسواقي أو الهد والرباط

210 & 74 pp. 15. v). كما يشير Holes إلى أن اللفظة ذاتها وردت في اللغة الآرامية (Holes 2002).

وبالطبع، كلما زادت مساحة الأرض كلما احتاجت لكمية أكبر من الماء، وهذا يستلزم طريقة تفريغ للماء داخل السواقي بصورة تضمن تدفق كمية مياه كبيرة بأقل جهد ممكن. في حال كان مصدر الماء عين طبيعية، أو قناة تحت أرضية فإن الماء يتدفق داخل السواقي بصورة طبيعية وذلك بفعل قوة دفع الماء المتدفق من ينبوع العين. ولكن في حال كان مصدر الماء بئر محفورة حيث يكون مستوى الماء في هذه البئر أخفض من مستوى الأرض؛ حينها يستلزم الأمر إيجاد طرق لجعل الماء يتدفق داخل السواقي، فالعملية إذاً تستلزم الحاجة لوجود أدوات وآلات معينة، كما أن نوعية الآلة أو الأداة ترتبط بنوعية البئر، كما ترتبط بمساحة الأرض الزراعية.

هذا، وسوف نخصص هذه الدراسة لطريقة رفع الماء من الآبار الارتوازية وتفريغها في الساقية الرئيسية التي تزود الأرض الزراعية بالماء.

أنواع الآبار عند العامة في البحرين

في الخليج العربي بصورة عامة يستخدم الاسم العام «جليب» ليدل على الآبار المحفورة، وأصل اللفظة القليب بمعنى البئر (لسان العرب، مادة قلب)، وبالإضافة لهذا الاسم توجد أسماء خاصة لهذه الآبار تختلف من منطقة لأخرى، فعند العامة في البحرين توجد ثلاثة أنواع رئيسية من هذه الآبار وهي: المغرس والجفر أو البير والجدحة.

فأما المغرس فهو عبارة عن بئر غير عميق وليس له سور يحيط به، والمغرس أيضاً من طرق زراعة النخيل حيث تحفر حفرة حتى يخرج الماء (فتعرف حينها بالمغرس) ويعدّها تزرع به الفسيلة. وتعرف قطعة الأرض التي زرعت فيها النخيل بهذه الطريقة باسم «المغارس».

وأما الجفر أو البير وتلفظ «أجفر»، وهو ما يعرف أيضاً باسم «الجليب»، وهي بئر عميق لها سور يحيط بها. وأما الآبار العميقة التي يتم حفرها بالآلات الحديثة فتعرف باسم «الجدحة» وهذه تسمية حديثة بعض الشيء، فالجدحة هي البئر التي يتم حفرها بآلة الحفر الحديثة ويوضع عليها مضخة تعمل بالديزل لتستخرج الماء وتضخه في حوض خاص يجمع فيه الماء يسمى

فبعد أن يتم إعداد الأرض للزراعة تبدأ عملية تخطيط الأرض لعدة أقسام تسمى سابات مفردها سابه وكل سابه تشمل عدداً من الأحواض، والتي تكون بحسب نوعية المحاصيل التي تزرع بها أما شروب أو مشاعيب. وتتوزع هذه الأحواض داخل السابة بشكل أزواج متقابلة، ويتراوح عددها من أربعة لستة أزواج متقابلة. وبالإضافة للسابات يتم إعداد حوض كبير يسمى الخافور، وهو بمثابة المشتل تزرع فيه الباذرات التي يتم نقلها لاحقاً للمشاعيب أو الشروب. وفي السابة الواحدة يوجد فواصل بين كل شرب أو مشعاب وآخر ليمنع الدوس على النباتات، وتسمى هذه الفواصل كوارى (مفردها كاري)، وأحياناً تسمى دوسات (مفردها دوسة) أو جسور (مفردها جسر).

بعد تقسيم الأرض، يتم توصيل جميع تلك الأقسام بشبكة من القنوات المائية. ويوجد نوعان أساسيان من القنوات المائية التي تحفر داخل المزارع، النوع الأول تخرج من مصدر الماء وتسير باتجاه الزرع لتسقيه، وتسميها العامة في البحرين بعدة تسميات هي: الساقية أو الساب أو الجدول أو السجر، أما اسم الساقية فهو الاسم العام الذي كان أكثر استخداماً قبل أن تشيع المسميات الأخرى. أما النوع الثاني من القنوات، فيحمل الماء الزائد من الأرض الزراعية ويتجه للبحر، ويعرف باسم المنجي، لأنه ينبجى الزرع من الغرق (صورة رقم 1).

وأياً كان مصدر الماء الذي يروي الأرض فإن طريقة الري وقوانينه لهذه الأراضي الزراعية تكون واحدة، وهي طريقة الربط والهد. وعملية الهداد هي عملية ترك الماء يجري في السواقي دون أن يوقفه شيء، فالماء يجري في القنوات المائية من المصدر (عين أو بئر أو قناة تحت أرضية) إلى الأحواض المائية، وتوجد هناك نقطتان للتحكم في جريان الماء، الأولى عند تفرع القناة الفرعية من القناة الرئيسية، والثانية عند دخول الماء إلى الأحواض المزروعة، فكل حوض (شرب أو مشعاب أو خافور) عدد معين من الفتحات التي يدخل عن طريقها الماء وتعرف هذه الفتحات باسم مداور والمفرد مدور. وعملية الربط هي عملية سد السواقي في إحدى النقطتين السالفتي الذكر، ويتم ذلك باستخدام ملابس قديمة تعرف باسم «السكر»، وتسمى عملية السد بالسكار. هذا ويرجح Holes أن أصل لفظة سكار ربما يكون أكدي (Holes 2002)، حيث وردت في اللغة الأكديّة لفظة سكار أو سكير بنفس المعنى (CAD 2000).

«البركة». وتعرف المضخة عند العامة باسم «جداحة» أو «جدابة» وقد اشتق الاسم الأخير من لفظة «الجدب» بمعنى الشفط أي شفط الماء من باطن الأرض. أما اسم الجداحة فقد اشتق من الجدح وهو مصطلح عامي يعني الثقب ومنه اسم الآلة «المجداح» وهو عبارة عن مثقاب بدائي يتكون من قطعة خشبية مدببة الرأس يتم تدويرها من قبل قوس به وتر.

وأصل المصطلح مشتق من عملية الدوران أثناء الحفر، فالجدح هي عملية خوض الماء أو اللبن بأداة عرفت بالمجدح تحرك بصورة دائرية (لسان العرب: مادة جدح)، ومنه عُممت اللفظة لتشمل كل عود يتم تدويره سواء لتحريك اللبن أو الماء أو لثقب شيء ما؛ وبذلك اكتسبت اللفظة معنى جديد وهو عملية الثقب ومنه سميت آلة الثقب بالمجدح أو المجدح، وعرف الثقب الذي تحدته الآلة في الأرض باسم الجدحة وعرفت آلة شفط الماء من الثقب بالجداحة.

وأيضاً كان مستوى عمق البئر، فإن مستوى الماء في الآبار أخفض من مستوى الأرض، والحل الوحيد لري الأرض من هذه الآبار هو رفع الماء بوعاء معين وتفريغه داخل الساقية الأم أو الحوض الذي يغذي الساقية الأم. والإناء الذي كان يستخدم في السابق لرفع الماء من البئر كان يعرف باسم الدلو والجمع دلاء.

أنواع الدلاء عند العامة في البحرين

الدلاء جمع والمفرد الدلو وهو وعاء يستخدم في استخراج المياه من البئر واللفظة شائعة في اللغة العربية واللغة الأكديّة، وقد ذكر في المعاجم العربية أنه يصنع من جلد أنواع من الحيوانات، بينما ذكر في معجم شيكاغو للغة الآشورية أنه يصنع من الخشب أو المعدن (CAD 2004, v. 3, pp. 56 – 58)، وأحياناً تعمم العامة لفظة الدلو على غير المصنوع من الجلد، إلا أن الغالب هو التخصيص، ففي البحرين يخص اسم الدلو للذي يصنع من الجلد، أما ما يصنع من المعدن فيسمى المطارة والجدلة، وهذه أسماء ما عادت تستخدم وقد حلت مكانها أسماء أخرى مثل السطل والزيلة، إلا أن الأجيال السابقة تفرق بين الجدلة والسطل والزيلة.

وكان يستخدم في البحرين نوعان أساسيان من الدلاء، الدلو الصغير ذو الفتحة الواحدة، والكبير ذو الفتحتين الذي يعرف في مناطق أخرى في الخليج العربي باسم

الغرب. والغرب هو الدلو الخاص بالزاجرة حيث يتم تفريغ الماء منه بصورة آلية، أما الدلو ذو الفتحة الواحدة فهو صغير الحجم ويجب أن يتم تلقي هذا الدلو عند جره من البئر وتفريغه يدوياً في الساقية أو الحوض.

العراقي وربط الدلو بالحبال

سواء كان الدلو صغيراً أو كبيراً، له فتحة واحدة أو فتحتان، فهناك طريقة واحدة لربط الحبال بالدلو وهو عن طريق «العراقي» (أي العراقي). والعراقي عبارة عن عمودين متصالبين من الخشب على هيئة صليب، والعرقاة عند عامة أهل الخليج العربي هو كل ما كان على شاكلة الصليب، واللفظة واردة في اللغة، جاء في لسان العرب (مادة عرق):

«وعرِقَتِ الدلو عَرَقَةً: جعلت لها عَرْقَةً وشددتها عليها. الأصمعي: يقال للخشبين اللتين تعترضان على الدلو كالصليب العَرَقَتَانِ وهي العراقي، وإذا شددتهما على الدلو قلت: قد عَرِقَتِ الدلو عَرَقَةً. قال الجوهري: عَرْقَةُ الدلو بفتح العين، ولا تقل عَرْقُوه، وإنما يُضَمُّ فَعْلُوهُ إذا كان ثانيه نوناً مثل غُنْصُوه، والجمع العراقي».

وتثبت العراقي على الدلو بربط أطرافها الأربعة بفتحة الدلو بطريقة معينة، ويربط في وسط العراقي حبل خاص يسحب به الدلو لأعلى، يسمى «الكرب»، وفي مناطق أخرى في الخليج العربي يسمى الكربة والكرب، وهو عبارة عن حبل مفتول من الليف غير ملفوف بالخرق لئلا يتعفن بالماء، يدخل أحد طرفيه تحت العراقي ثم يدخل فيه طرفه الثاني ويشد على العراقي، ثم يثنى ويدخل طرفه الثاني تحتها ثم يدخل فيه مثناه ويشد على تقاطع العراقي بصفة متقاطعة، تحت العراقي وفوقها، ويكون مثناه عروة جيدة (ابن جنيد 1427 هـ ص 100) (صورة رقم 2). وهذه اللفظة أيضاً واردة في كتب اللغة، جاء في لسان العرب (مادة كرب): «الكرب حبل يشد على عراقي الدلو ثم يثنى ثم يثلاث، والجمع أكراب».

تطور عملية سحب الدلو

قبل ابتكار آلة خاصة لسحب الدلو من البئر، كان الاعتماد على القوة البدنية للساق، وهو شخص يتم



الغرفة

ليجعل الدلو ينزل لقاع البئر ويمتلئ بالماء، وفي الثانية يتولى الثقل رفع الدلو حيث يؤدي لعودة الخشبة الطويلة إلى وضعها الأصلي، وأخيراً يتم إفراغ الماء في الساقية أو الحوض (صورة رقم 3).

ابتكار البكرة

الغرافة أو النزافة لا تصلح للأبار العميقة، ففي حال كان البئر عميقاً لابد من عملية جر الدلو لأعلى أما بواسطة قوة الإنسان أو قوة الحيوان. ولتسهيل عملية الجر هذه تم ابتكار البكرة، والتي قللت من الجهد المبذول في رفع الماء. إلا أن مشكلة ري الأراضي الزراعية الكبيرة لا يمكن أن تحل بالبكرة فقط، فالطاقة البدنية للساقى لا تمكنه من رفع كميات كبيرة من الماء من البئر. وهكذا أستخدم دلو كبير لرفع الماء وأستعاض عن الطاقة البدنية للإنسان بالطاقة الحيوانية: حيث أستخدم الثور عند البعض أو البعير أو الناقة عند آخرين. وفي العصور الحديثة استخدمت حتى الحميز.

في هذه الحالة تم تقليل الوقت ورفع كميات أكبر من الماء بجهد أقل، ولكن ظهرت مشكلة جديدة وهي أعداد الأيدي العاملة. ففي هذه الحالة ستكون الحاجة لأكثر من عامل، فهناك شخص سيتولى أمر الثور وتحريكه، وشخص آخر، على الأقل، يتوجب عليه تلقي الدلو وتفريغه في الساقية أو الحوض.

والحل الوحيد، إذاً، كان في تطوير آلة مركبة تعمل بالطاقة الحيوانية (كالثور مثلاً)، وترفع دلو كبيراً والذي يتم تفريغه بصورة آلية دون الحاجة لشخص آخر يستقبل الدلو. هذه الآلة تم تطويرها بحيث يتمكن



الأجزاء المرتبطة بالغرب

تخصيصه لعملية السقاء حيث يقف على شرفة البئر ويقوم بسحب الدلو الممتلئ بالماء من أسفلها لأعلىها بواسطة الحبل، ثم يتلقفه حالما يقترب منه ويصبه في الساقية التي تغذي الأرض بالماء أو يصبه في حوض خاص يغذي الساقية الأم. ويلاحظ أن هذه الطريقة من الري تتلاءم مع الأراضي الزراعية الصغيرة، والأرض التي تسقى بهذه الطريقة تسميها العامة في البحرين باسم الدالية.

إلا أن هذه الطريقة تصبح غير مجدية البتة في ري الأراضي الزراعية الكبيرة، ومن هنا جاءت الحاجة لابتكار آلات توفر جهد الساقى وفي نفس الوقت تسحب كميات أكبر من الماء. إذاً الحاجة هنا إلى شيئين: وعاء كبير لرفع أكبر كمية من الماء من البئر وآلة تسهل عمل رفع ذلك الوعاء الكبير؛ وهكذا تم التوصل لابتكار النزافة والزاجرة وذلك بحسب نوعية البئر التي تسحب منه الماء، إن كان سطحياً أو عميقاً.

النزافة أو الغرافة

تسمى غرافة أو منزفة (وفصيحتها النزافة) وفي مصر تسمى شادوف، وهي تستخدم لاستخراج الماء من البئر القليلة العمق. تتكون الغرافة من عمودين من خشب أو حجر ويثبت عليهما عارضة، ويثبت فوق العارضة عصا خشبية طويلة. بحيث تمثل العارضة نقطة ارتكاز وتمثل العصا الخشبية ذراع الرافعة، وموصل في أحد طرفي هذه الرافعة صفيحة فارغة أو دلو وفي طرفها الآخر يوجد ثقل قد يكون حجراً أو كتلة طينية. ويمكن شرح طريقة عمل الغرافة على مرحلتين، في الأولى يبذل الفلاح جهداً ليشد الثقل أو الكتلة الطينية الثقيلة

مِنْهُ الْإِخَاقُ تَمُدُّ الصُّلْبُ وَالْعُنُقَا

وَقَابِلُ يَتَغَيُّ كُلَّمَا قَدَّرَتْ

عَلَى الْعِرَاقِي يَدَاهُ قَائِمًا دَقَقَا

يُحِيلُ فِي جَدُولٍ تَحْبُو ضَفَادِعُهُ

حَبْوُ الْجَوَارِي تَرَى فِي مَائِهِ نُظْقَا

يَخْرُجَنَّ مِنْ شَرِبَاتٍ مَاؤُهَا صَلَحُ

عَلَى الْجُدُوعِ يَخْفُضُ الْغَمُّ وَالْغَرَقَا

كما أورد الشاعر هنا عدداً من مكونات السانانية كالمحالة وهي بكرة تصنع من الخشب جاء وصفها في معجم تاج العروس (مادة محل).

«المَحَالَّةُ: الْبُكْرَةُ الْعَظِيمَةُ الَّتِي يُسْتَقَى بِهَا الْإِبِلُ، كَالْمَحَالِ بِغَيْرِ هَاءٍ، وَكَثِيرًا مَا تُسْتَعْمَلُهَا السَّقَّارَةُ عَلَى الْبَنَارِ الْعَمِيقَةِ، وَهِيَ مَفْعَلَةٌ لَا فَعَالَةٌ، بِذَلِيلِ جَمْعِهَا عَلَى مُحَاوَلٍ، سُمِّيَتْ لِأَنَّهَا تَدَوَّرُ فَتَنْقُلُ مِنْ حَالَةٍ إِلَى حَالَةٍ».

كما ذكر الغرب وهو الدلو، وذكر أنواع من الحبال وهو الرشاء، وهناك مسميات أخرى منها مسميات واردة عند العامة في البحرين وسوف نتطرق لها بالتفصيل لاحقاً. أما المسميات السانانية والمحالة فقد حلت محلها عند العامة في البحرين مسميات الزاجرة والمنجور. يذكر أن المسميات العربية السانانية والمحالة، وبقية مسميات أجزاء السانانية لازالت تستخدم في العديد من مناطق المملكة العربية السعودية (الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، ج 5، ص 284 - 327). إذاً، من أين جاءت المسميات العامية في البحرين؟ هل هي ألفاظ عربية أم ذات امتداد حضري قديم؟.

«الزاجرة» لفظة أكديّة أم عربيّة

مما سبق يلاحظ أنه بصورة عامة في المملكة العربية السعودية تستخدم مسميات قريبة من تلك المسميات التي وردت في المعاجم العربية وكتب اللغة، بينما في البحرين والإمارات تستخدم مسميات لم ترد في المعاجم العربية أو تعتبر من النواذر أو المعربات. حيث إن الأسماء الزاجرة والجازرة المستخدمة في البحرين والإمارات وعمان لم ترد في كتب اللغة والمعاجم التي أطلعت عليها. ويرجح الناصري أن الاسم زاجرة مشتق من الزجر بمعنى الحث على السرعة؛ حيث أن عملية السقي بالزاجرة تحتاج لزجر الحيوان (الثور أو الحمار)

شخص واحد يعمل مع ثور واحد في رفع الدلو والذي يتم تفريغه بصورة آلية. هذه الآلة المركبة عرفت باسم «الزاجرة» أو «الجازرة» في البحرين وبعض مناطق شرق المملكة العربية السعودية كالقطيف، ودولة الإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان (بالخصوص الشمال)، وأما في غالبية المملكة العربية السعودية فتعرف باسم السانانية. وهذه الآلة لا تستخدم الدلو الاعتيادي وإنما تم تطوير دلو ضخم له فتحتان يعرف باسم الغرب.

الزاجرة هي السانانية في التراث العربي

لقد عرف العرب الآلة التي يستخرج عن طريقها الماء من البئر واشتقوا لها اسم السانانية، وكانوا يستخدمون الناقة لجر الحبل ومنها سميت الناقة السانانية، والجمع السواني، وتسمى النوق التي يستسقى عليها باسم النواضح ومفردتها الناضحة، جاء في معجم تاج العروس (مادة سنى):

«السَّانِيَّةُ: الْغَرْبُ وَأَدَاتُهُ... وَأَيْضاً: النَّاقَةُ الَّتِي يُسْتَقَى عَلَيْهَا، وَهِيَ النَّاضِحَةُ أَيْضاً، وَالْجَمْعُ السَّوَانِي... وَسُمِّيَتْ النَّاقَةُ تَسْنُو سَنَاوَةً وَسَنَايَةً: إِذَا سَقَتْ الْأَرْضَ... قَالَ السَّهِيلِيُّ فِي الرُّوضِ: أَيُّ دَارِ حَوْلَ الْبَيْرِ وَالْدَابَّةِ هِيَ السَّانِيَّةُ».

وأقدم وصف لهذا النوع من الزواجر جاء في شعر لزهير بن أبي سلمى (المتوفى قرابة العام 609 م)، حيث وصف الدمع الذي يجري من عينيه بالمياه التي تسكب من غربيين أو دلوين يتم استخراجهما من السانانية عن طريق ناقة متخصصة في هذا العمل وتسمى الناضحة، ويتم تفريغ الماء في القناة التي تصب في شرب يروي النخيل وذلك الشرب به ضفادع غرقت من كثرة الماء الموجود في الشرب والأبيات هي كالتالي (أنظر قاعور 1988، ص 73 - 74):

كَأَنَّ عَيْنِي فِي غَرْبِي مُقْتَلَبَةٌ

مِنْ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةً سَحَقًا

تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتَجْرِي فِي ثِنَائِيهَا

مَنْ الْمَحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَلِيقًا

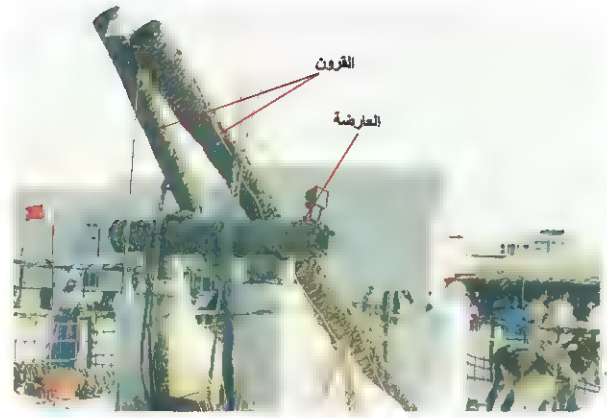
لَهَا مَتَاعٌ وَأَعْوَانٌ غَدَوْنٌ بِرٍّ

قَتَبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أَقْرَعَ انْسَحَقًا

وَحَلَفَهَا سَائِقٌ يَحْدُو إِذَا خَشِيَتْ



الزاجرة المثبتة على بئر الحينية



نموذج لزاجرة بسيط

العام 897 م)، حيث جاء في وصف مدينة الرسول الأعظم (ﷺ): «وبها أباريسقى منها النخل والمزارع، تجرها النواضح وهي الإبل التي تعمل في الزرائق» (دار احساء التراث، 1988، ص 67).

والنص يفيد أن الزرائق (جمع زرنوق) وهي الزواجر، وإن كان البعض يلتبس على هذا النص، فنص المقدسي (المتوفي قرابة العام 990 م) في كتابه «أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم» واضح لا لبس فيه، ففي باب خصه للمصطلحات المترادفة بين البلدان ذكر المقدسي من مرادفات الزرنوق: الدولاب والحنانة (دار احساء التراث، 1987، ص 39). والدولاب هو من مرادفات الزاجرة في البحرين ومنه أشق اسم «الدولاب» للأرض المزروعة التي تسقى بالزاجرة.

إذا فالزرنوق هي الزاجرة وقد سبق أن ذكرنا أن في اللغة الأكديّة اسم آلة الري التي يستخدم فيها الدلو هو زُرُقُ zuruqu. ويمكن لهذا الاسم أن يتحول لاسم الزرنوق عن طريق المغايرة بإضافة حرف النون وإشباع الضمة واو.

تركيب الزاجرة

يوجد نوعان أساسيان من الزواجر، النوع الأول، وهو نوع بسيط، لا يتم فيه التفريغ الآلي للدلو، بل يجب أن يستقبل الدلو أحد الأفراد والذي يقوم بتفريغه (صوره رقم 4)، بينما النوع الآخر فيستخدم فيها ما يعرف بالصويع وحبل السريح مع دلو خاص يعرف باسم الغرب، ويتم تفريغ الدلو أو الغرب آلياً. وكمثال عليها الزاجرة التي كانت مركبة على بئر الحينية (صورة رقم 5).

الذي يسحب الحبل (الناصري 1990، ص 8-9). أما Clive Holes فيرجح أن لفظة «الزاجرة» من أصل أكدي (Holes 2006).

وربما يكون رأي Holes هو الأرجح؛ فيلاحظ أنه في البحرين ودولة الإمارات يسمى الساقى الذي يكون مع الثور ليجر حبل الزاجرة باسم الزاجر أو الجازر أو اليازر، ومن الأرجح أن اشتقاق هذا الاسم جاء من اسم الآلة الزاجرة أو الجازرة. وفي مناطق في مصر يطلق مسمى الجازر على «الولد الصغير الذي يعمل أجيراً لمدة فصل زراعي، يتولى خلاله تسيير البقرة أو الجاموسة المربوطة إلى الساقية لتديرها» (من مذكرات الأنودي، صحيفة الحريدة الكويتية 2007/9/13 م).

وهذا يعني أن لفظة الجازر ربما تكون منتشرة في مناطق عديدة في الوطن العربي، وهذا اللفظ لم يرد في كتب اللغة ومعاجمها التي أطلعت عليها بهذا المعنى لكنه قريب من الفعل الأكدي زَرَقَ zarāq بمعنى يسقي (CAD 1998, v. 21, pp. 65 & 167)، ومنها اسم الفاعل زَارِقُ zāriqu بمعنى الساقى (CAD 1998, v. 21, p. 68)، ومنه اسم الآلة زِرْقُ أو زُرْقُ أو زُرُقُ ziriq or zuruqu بمعنى الساقية (CAD 1998, v. 21, pp. 134 & 167). ويمكن مقارنة اسم الساقى في اللهجات العامية وهو الزاجر أو الجازر الذي ربما أشق من الاسم زارق فحرف إلى زارج ثم إلى زاجر وجازر ومنه جاء اسم الآلة الزاجرة أو الجازرة.

ومما يرجح الأصل الأكدي أيضاً، أن في كتب اللغة ومعاجمها ورد اسم الزرنوق والجمع الزرائق بمعنى القوائم التي تبني على طرفي البئر ويعلق عليها البكرة التي يسحب عليها الدلو، إلا أن الزرنوق ورد بمعنى الزاجرة وذلك في «كتاب البلدان» لليعقوبي (توفي قرابة



منجور مثبت بين القرون

أما بالنسبة لألفاظ الزاجرة في عمان فبعضها وثق في العديد من المواقع على شبكة الإنترنت إلا أني لم أطلع على تركيبها وألفاظها التي تتباين من منطقة لأخرى في عمان، ففي الشمال تسمى الزاجرة والجازرة والمنجور، بينما في المنطقة الجنوبية (ظفار) ربما تختلف المسميات، حيث يستبدل مسمى «غناء الزاجرة» بمسمى السناوة (وزارة الإعلام، من فنون عُمان التقليدية 1990، ص 142)، والتي يبدو أنها لفظة مشتقة من اسم السانية.

من خلال المراجع السابقة سأحاول هنا إعادة بناء مسميات الزاجرة في البحرين، هذا، وسأقارن بين هذه المسميات والمسميات الأخرى السائدة في كل من المملكة العربية السعودية ودولة الإمارات العربية المتحدة، وذلك اعتماداً على المراجع التي سبق ذكرها:

1 - السناطوين:

السناطوين عبارة عن قوائم، عددها إثنتان أو أربع، تثبت بصورة عمودية على جانبي البئر، وعادة ما تصنع من جذوع النخيل، وتعرف السناطوين عند العرب باسم الشجار، جاء في كتاب البئر لابن الأعرابي (طبعة الهيئة المصرية 1970، ص 70 - 72):

الشجار خشبتان على جانبي البئر عليهما عارضة، ودون العارضة بقدر ذراع أو ذراعين عارضة أخرى... إذا كان الشجاران من بناء طين أو حجارة فهما الزرنوقان والقرنان:

تأمل القرنين فأنظر ما هما

أحجراً أم مدرّاً تراهما

وسوف نناقش هنا تركيب الزاجرة المركبة، ويجب التنويه إلى أنه لا توجد دراسة حول مسميات تركيب الزاجرة في البحرين، كل ما تم توثيقه هو قائمة من المسميات ذكرها الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» (ص 10) دون أن يشرحها، وتتضمن أسماء الزاجرة ومكوناتها ومكونات الدلو، وقد قمت بعملية تحقيق لهذه الألفاظ فهي معروفة في مناطق أخرى في الخليج العربي. كذلك لم أعر على دراسة وافية للزاجرة في شرق المملكة العربية السعودية، حيث أن مسمى زاجرة وجازرة معروفة في بعض هذه المناطق كالقطيف مثلاً، ولكن لا نمتلك تفاصيل أكثر حول مكوناتها ومسمياتها.

يذكر أنه في العديد من مناطق المملكة العربية السعودية تسمى الزاجرة بالسانية وتختلف بعض أسماء تراكيبها عن البحرين إلا أن التشابه كبير في طريقة العمل، واعتمدت على وصف السانية الذي ذكر مفصلاً في الجزء الخامس من موسوعة الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية (ص 284 - 327).

هذا، وتكاد تتطابق مسميات أجزاء الزاجرة في البحرين مع مسمياتها في دولة الإمارات العربية المتحدة، غير أني لم أعر على دراسة تفصيلية حول مسميات تراكيب الزاجرة في دولة الإمارات العربية، لكني اعتمدت، بصورة أساسية، على مقال نشر في صحيفة البيان الإماراتية، وكذلك المقابلة التي أجريت مع السيد راشد عبيد بن تون حول تركيب الزاجرة ونشرت على موقع جمعية النخيل للتراث والفن الشعبي، إلا أن موقع الجمعية تم تطويره وفقدت المقابلة حالياً.



رسم يوضح آلية عمل الزاجرة

السعودية، ج 5، ص 285).

2 - العوارض:

وقد وردت لفظة منجور في كتب اللغة العربية ولكنها من النوادر وكل من ذكر هذا الاسم أرجعه لمصدر واحد وهو ابن دريد الذي انفرد بذكر هذا الاسم في معجمه «جمهرة اللغة»، حيث جاء في (مادة جرن) من هذا المعجم: «المنجور، في بعض اللغات المحالة التي يُسَمَّى عليها».

ولفظة منجور قريبة من اللفظة الأكديّة مَكْرُ magarru بمعنى عجلة (CAD 2004. v. 10. part 1. p. 32)، وربما تطورت من هذه اللفظة الأكديّة بحسب مبدأي المغايرة والإشباع.

يذكر أن المنجور هو مصدر الصوت الذي يطرب له صاحب الزاجرة. ويكون له لحن معين وينتج الصوت من جراء حركة المنجور وكذلك عن احتكاك الحبل الذي يحركه الثور والذي يكون مربوطاً بالدلو ويمر على المنجور.

5 - حبل الرش:

الرشا (وفصيحتها الرشاء) هو حبل سميك يصنع بصورة خاصة، ويربط في كراب الدلو، ويمر فوق المنجور ويربط في الثور.

6 - الصوبج:

الاسم صوبج ذكره الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» ولم يشرحه (الناصرى 1990، ص 10)، وفي دولة الإمارات العربية يوجد جزء من الزاجرة يسمى الصوبي (أي الصوبج) وهو عبارة عن قطعة من الخشب أسطوانية الشكل تستخدم كبكرة وتوضع أسفل

وهي عبارة عن قطع خشبية توضع بصورة أفقية لتتصل بين السناطوين.

3 - القرون:

يختلف معنى القرون عند العامة عن لفظة القرنين الوارد ذكرها في كتب اللغة العربية وربما هو من باب الانتقال الدلالي؛ فالقرون عند العامة عبارة عن قطعتين خشبيتين طويلتين يتم وضعهما بصورة مائلة بحيث يكون طرفها مثبت في الأرض أمام البئر ويستقر طرفها الآخر فوق العارضة بحيث تواجه فتحة البئر.

4 - المنجور:

للزاجرة بكرة خاصة تعرف باسم المنجور في البحرين ودولة الإمارات العربية ومناطق من سلطنة عمان، بينما في المملكة العربية السعودية حيث تعرف الزاجرة باسم السانية فإن بكرة السانية تعرف باسم المحالة والمنجور عبارة عن بكرة خشبية كبيرة تثبت في الزاجرة (صورة رقم 6)، ويتم تشبيته بين الخشببتين اللتين تعرفان باسم القرون، وذلك بواسطة المحاور أو المحور أو (خطبة المنجور)، هذا، ويتم ربط محور المنجور بالقرون باستخدام الكد (أي القد)، وهو عبارة عن سيور من جلد غير مدبوغ ويكون من جلد البعير في الغالب لأنه أقوى من غيره، والقد أشد التصاقاً من الجلد المدبوغ فإذا ألتصق بغيره ويبس على ذلك صعب تخليصه (العبودي 2009، ج 10 ص 287)، وكذلك في المملكة العربية السعودية يستخدم القد لربط المحالة وهي بكرة السانية (الثقافة التقليدية في المملكة العربية

المنجور وهي تقع قريبة جداً من فتحة البئر. ويعرف الصويع في المملكة العربية السعودية باسم الدراجة.

7 - حبل السريح:

حبل السريح كما يسمى في البحرين والمملكة العربية السعودية ويعرف في دولة الإمارات باسم المرص، وهو عبارة عن حبل رفيع يوضع في أسفل الدلو ويعتبر الحبل المساعد للرشا؛ ولذلك يطلق عليه أحياناً اسم (المساعد). ويكون أحد طرفي هذا الخيط مربوطاً بالرشا والطرف الآخر بالدلو ولا يمر هذا الخيط بالمنجور بل يمر على الصويع، وتكمن أهمية هذا الخيط في أنه يقوم بشد الدلو من أسفل لكي يتم تفريغ الماء من الدلو.

8 - الغرب وعملية التفريغ الآلي:

يعتمد عمل الزاجرة على وجود حيوان قد يكون ثوراً أو حميراً ويتم ربط خشبة على ظهره يشد إليها حبل يسمى الرشا والذي يمر عبر المنجور، ويقوم الحيوان بالذهاب والعودة في ممر مائل أمام البئر إذ يتم خلال مرحلة الذهاب جر الإناء مملوءاً بالماء من البئر لتفريغه في الجابية، أما خلال رحلة العودة فان الإناء يعود فارغاً إلى البئر ليملأ بالماء مرة أخرى. أما عملية التفريغ الآلي فهي تستلزم وجود الصويع والسريح والغرب (صورة رقم 7).

مسمى الغرب، وهو نوع من الدلاء، لم يذكره الناصري وربما ليس معروفاً في البحرين، إلا أن هذا النوع من الدلاء كان يستخدم في البحرين وذلك أن الناصري ذكر الأجزاء المرتبطة به وهي السريح والصويع. والغرب هو المسمى الأشهر له في الخليج العربي وهو اسم ورد في المعاجم وكتب اللغة، جاء في معجم تاج العروس (مادة غرب): «الْغَرْبُ: الدَّلْوُ الْعَظِيمَةُ».

والغَرْبُ والجمع غروب عبارة عن دلو طويل يصنع من الجلد، يصل طوله لقاربة المتر أو أكثر، يكون متسعاً في جانب (الطرف العلوي) وضيقاً في الجانب الآخر (الطرف السفلي)، وبه فتحتان، فتحة في كل طرف، وتكون الفتحة كبيرة في الجانب المتسع وهي الفتحة التي يدخل منها الماء لتجويف الغرب، أما فتحة الجانب الضيق فتكون صغيرة، وهي الفتحة التي يفرغ منها الماء، ويتم وضع «عراقي» بداخل كل فتحة، ويربط في كل عراقي كراب في وسطه (صورة رقم 8). ولكي تحدث عملية التفريغ الآلية يربط بالطرف



الأجزاء المرتبطة بالغرب

العلوي للغرب حبل الرشاش الذي يمرر فوق المنجور ويربط بالثور أو الحمير، أما الطرف السفلي للغرب فيربط به حبل السريح والذي يمرر بعد ذلك فوق الدراجة ويربط بعده في حبل الرشاش.

9 - الخب:

وهو عبارة عن منخفض أو أرض منحدرية وهي الطريق التي يسلكها الثور، حيث يتم فيها إنزال الثور لأن حركة الثور في النزول والصعود تساعد على جلب الماء من البئر. ويقوم الشخص الذي يعمل على الزاجرة بمساعدة الثور في النزول.

10 - الجابية:

الجابية، وتسمى في الإمارات المغيلة، هي عبارة عن المكان الذي يفرغ فيه الماء من الدلو.

الزاجرة وارتباطها بالثقافة الشعبية في البحرين

منذ القدم، وقد ارتبطت مهنة ري الأراضي الزراعية بفنون من غناء العمل والذي تطور ليعطي فناً مميزاً من الشعر عرف باسم الموال، فالموال هو ضرب من الشعر يرجع عدد من الباحثين أنه بدأ ظهوره بصورة واضحة في القرن الثاني الهجري في مدينة واسط في العراق وتطور على يد العاملين بتلك المدينة وبالأخص المزارعين الذين كانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى

القرية	عدد الزواجر	أسماء المنشدين
جد حفص	49	الحاج عبد الرضا وأبنائه أحمد ومكي
عراد	30	أحمد الحجري، وأحمد بن علي صديف، وأحمد بن محمد الصغير
كرانة	38	كاظم يوسف، وعبد علي بن فضل، وسلمان بن علي الحساوي
بوري	20	حسين عبدالله أعصيفر، وكاظم بن حسن، وعيسى بن أحمد
السقية	10	أحمد بن مبارك، وصالح بن عبيدان، وإبراهيم جاسم مبارك
الحجر	15	
المصلى	8	أحمد بن حبيب بن أحمد، منصور بن شملوط، وجعفر بن علي البني
أبو صبيع	40	ناصر بن علي الخباز وأبنه أحمد، والسيد إبراهيم السيد علوي
المقشع	23	عبد الله بن يوسف، وحسن بن عبدالله التينون، والحاج أحمد الموالى
الشاخورة	15	
توبلي	9	
عالي	14	يوسف بن أحمد، وسيد عبدالله بن سيد هاشم، وحسن حسين بن أحمد
بلاد القديم	10	جعفر عبدالله العويناتي، وعلي بن أغفيل، وسيد شرق سيد علي البراز
مقابا	20	
الماحوز	6	مهدي بن ناصر، ورضي بن عبدالله، وكاظم بن عبدالله العجوز

نوزيع الزواجر وأهم المنشدين في مناطق البحرين (الناصرى 1990، ص 12 - 14)

متذكراً حياة الصغر عندما عمل جازراً يجر الجاموسة التي تحرك الساقية، فوصف صوت الساقية بالأنين فالساقية «تئن مصدرة لحنها الأساسي وهي تدور، وينئن «الجازر» معها بأغنية تعبر عن شكوى حارة يطلقها غلام فقير، يتيم غالباً، يضطر إلى العمل وحيداً ليلاً في الحقول الموحشة» (من مذكرات الأبيودي، صحيفة الحريدة الكويتية 13/9/2007م).

وقد وثق الناصري في كتابه «من تراث شعب البحرين» العديد من مواويل الزاجرة (الناصرى 1990 ص 17 - 39) منها ما يدل على التذمر والشكوى لطول العمل على الزاجرة حتى نسي مواعيد الصلاة، والمناسبات كالأعياد، من ذلك:

إيگول عيدوا گلت العيد للأخره
شمطوطه العيد مرمية على الزاجرة
واحنا محابيس من غبشة إلى الهاجرة
لو بالدجى العين مشبوحة وتظل ساهرة
ومنها أيضاً:

والله بلتني الزاجرة الله يبلها
حتى صلاة المساجد ما أصلها
مرة على كارية ومرة أخليها
نصب أو ننظر بعد وأنشوف تاليها

سقي المياه، وتطور حتى وصل لنا بصورته الحالية (النجاري 2002).

وفي البحرين ارتبط الموال بالعمل على الزاجرة ارتباطاً كبيراً، حيث ارتبط العمل على الزاجرة بأهازيج خاصة كلها جاءت على أوزان الموال المعروفة. ومواويل الزاجرة هذه، ربما، هي الشيء الوحيد الباقي من ذاكرة الزاجرة في البحرين. هذا وقد وثق الناصري مجموعة كبيرة من أهازيج الزاجرة، وذكر أن هذه الأهازيج منها ما هو مشترك في دول خليجية أخرى وأن مصادر هذه الأهازيج جاءت من البحرين والقطيف والإحساء والبصرة وعمان (الناصرى 1990، ص 11 - 39)

كما وثق الناصري أهم القرى التي اشتهرت بكثرة الزواجر فيها، فعدد لنا الناصري أسماء بعض القرى وعدد الزواجر فيها، وكذلك ذكر قائمة من أشهر الناشدين في البحرين (أختار ثلاثة من كل قرية) الذين تميزوا بالصوت الرخيم والحفظ الجم لأناشيد الزاجرة في الجدول السابق.

التغني على ألحان صوت المنجور

يختلف تشبيه صوت المنجور من شخص لآخر بحسب التجربة الإنسانية التي عاشها، فيراها البعض «سمفونية تدغدغ كل الحواس»، ويجدها البعض الآخر أنيناً؛ وقد كتب الشاعر المصري الأبنودي

وفي مواويل أخرى نرى الساقى يطرب لصوت المنجور،
فيغني طرباً:

منجورنا صاح ومنجور العشك غنى

أوحس مجنون ليلى صاح ما غنى

وفراگ لحباب منا للضلع حنى

وايدنا نجلت من قلت الحنا

والدهر غدار فرقنا ولا ونه

لا صيحة منا سمع أبدا ولا ونه

والحزن بحشاي تسمع له الإذن ونه

ومنهاج لكرور من أهل الفرع حنا

وقفت مع ثور الزاجرة

من أهم أسباب شياع أهازيج ومواويل الزاجرة في البحرين على حد زعم أهل الصنعة، كما يذكر الناصري في كتابه، أنه بالإضافة إلى تسليتهم بالشعر بالنسبة للعمل كغيرهم يأتي احتياجهم الخاص إلى تطريب الثور الذي يستعينون به على السقي بالزاجرة. ويذكر لنا الناصري بعض من حكايات الساقى مع الثور منها أن احد السقائين أنشد الأهزوجة التالية:

أسگي على الثور وأكل من لحم راسه

الثور عيار وإله كرنين محتاسه

واله رمامين كل وحده كبر طاسه

يا داخ الثور جربني لحمر راسه

فلما سمع الثور ذلك غضب وتمطى وقطع الحبل وقصد الساقى فولى الساقى هارباً. وعلى هذا، يقول الناصري، كانوا يتجنبون غضب الثور ويتطلبون رضاه بكلمات يكررونها أثناء السقي منها: «دور يا الأحمر» و «دور يا الأبرگ» أو «دور يا أبو سنيينة العودة» يقول ذلك وهو يمسح بيده على ناصية الثور وجسمه

للتدليل، ومن الأهازيج المشهورة في تدليل الثور:

هذا الملاية ويل

دوريا الأبرگ دور

لول ملافع شيل

واليوم ملافع تور

وكذلك تعمدوا أن يكون للمنجور صوت فيه نظام الثور لحركات السقي ويطربه ويطرب الساقى ويسليه. والبعض يتول صوت المنجور إلى كلام حيث يتشابه أحيانا نغم الصوت مع كلمة معينة.

وقد كان لبعض الثيران شهرة كبيرة ضربت بهم الأمثال في القوة، وقد كانت تسمى الثيران بأسماء العيون أو بألقاب أخرى، ومن تلك الثيران المشهورة: «ثور السميري» في جد حفص و«ثور هرتة» نسبة لعين هرتة في الماحوز و«ثور أبو البراشيم» في السقية، وغيرها، وقد أصبحت هذه الأسماء مضرِباً للأمثال.

وهكذا، نجد أن العامة في البحرين كانت تستخدم العديد من آلات الري التي تنوعت بحسب مساحة الأرض ونوعية البئر التي تسحب منها الماء، كما أنتجت مهنة السقاية أو العمل على هذه الآلات ثقافة وإرث شعبي، وكم كبير من الأهازيج، وهذا النوع من الإرث الشعبي لم يكن حصرياً على البحرين وباقي دول الخليج العربي بل يتعدى ذلك لباقي الدول العربية كمصر والسودان وفي أي ثقافة أخرى استخدمت فيها هذه الآلة، فهذا الإرث الثقافي الشعبي في البحرين والخليج العربي لم يأت من عدم بل هو امتداد للموايل الشعبي، فتلك الأهازيج ما هي إلا ضروب مختلفة من الموايل الذي يرجح أنه ظهر بصورة واضحة في القرن الثاني الهجري في مدينة واسط في العراق وتطور على يد العاملين بتلك المدينة وبالأخص المزارعين الذين كانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى سقي المياه، وتطور حتى وصل لنا بصورته الحالية.

الثالث، بيت السكن. دار الملك عبدالعزيز، الرياض
1427 هـ.

* ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان.

* الثقافة التقليدية في المملكة العربية السعودية، مجموعة مؤلفين؛ إشراف سعد العبد الله الصويان،

المراجع:

* ابن الأعرابي، كتاب البئر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1970 م.

* ابن جنيد، سعد بن عبدالله، معجم التراث، الكتاب



دوريئة الكويت الصحراوية في التأثير على حرفة ومنتجات السدو التقليدية

د. علي صالح النجاده - كاتب من الكويت

تعتبر المنسوجات اليدوية على اختلاف أنواعها، ومواد نسجها، ووظائفها، وأشكالها، وألوانها، وطرق نسجها عناصر حيوية وفعالة في رصد مستوى حرفة وإبداع منتجها لأنها ضرب من ضروب الفن، والصناعة التقليدية. بالإضافة إلى ذلك فإن تطور المنسوجات يمكن أن يعد أحد الدلالات الهامة على التطور الحضاري للبشرية منذ أن عرف الإنسان المنسوجات في أبسط أشكالها، وأدواتها، ووظائفها حتى يومنا هذا. ولعل من أهم البراهين على صدق هذه الحقيقة ما ورثته

نموذج لبית شعر منصوب في مدينة الشيخ صباح الأحمد التراثية وأمامه محصار للغنم

184

الثقافة الشعبية - ثقافة مادية - العدد 41 - ربيع 2018

أسئلة البحث

من هذا المنطلق تبرز ثلاثة أسئلة هامة ذات ارتباط بماضي، وحاضر، ومستقبل حرفة ومنتجات السدو في الكويت، وهي كالتالي:

- ما هي علاقة بيئة الكويت الصحراوية بحرفة ومنتجات السدو التقليدية؟
- ما هو دور بيئة الكويت الصحراوية في تشكيل حرفة ومنتجات السدو التقليدية؟
- ما هو واقع ومستقبل حرفة ومنتجات السدو في ظل اتجاه معظم سكان البادية للعيش في المدن والضواحي الكويتية المختلفة؟

أهداف البحث

- سوف يتم من خلال هذه الدراسة محاولة تحقيق الأهداف التالية:
- تعريف مصطلح السدو.
 - تعريف المشتغلين في حرفة، ومنتجات السدو.
 - تبيان أسباب ظهور حرفة، ومنتجات السدو في بادية الكويت.
 - استعراض الطبيعة الطبوغرافية، والمناخية لبيئة الكويت الصحراوية.
 - توضيح دور بيئة الكويت الصحراوية في التأثير على حرفة، ومنتجات السدو.
 - التعرف على الواقع الحالي، واستشراف مستقبل حرفة، ومنتجات السدو التقليدية في الكويت.

منهجية البحث

تعتمد هذه الدراسة في تحقيقها على المنهج الاستقرائي القائم على استيقاء الكثير من المعلومات من ناسجات السدو البدويات المتمرسات اللاقي تمت مقابلاتهن، وتدوين إجاباتهن المتعلقة بتحقيق أهداف هذه الدراسة. كذلك، تم مراجعة الأدبيات المتوفرة، وذات العلاقة بهذا الموضوع، بالإضافة إلى الملاحظات الشخصية للباحث الذي عمل كمستشار للنسيج في الجمعية التعاونية الحرفية للسدو خلال الفترة ما بين عام 1998م وحتى أواخر عام 2015م.

البشرية من منسوجات شرقية، وغربية، منقوشة، وغير منقوشة للملبوسات، والمفروشات، وغيرها ما يمكن أن يحكي قصة حقبة طويلة من عمر الإنسان على كوكب الأرض. فقد جاء قبل أكثر من أربعة عشر (14) قرن من الزمان في محكم القرآن الكريم قوله جل وعلا: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَجَعَلَ لَكُمْ مِنْ جُلُودِ الْأَنْعَامِ بُيُوتًا تَسْتَخِفُّونَهَا يَوْمَ ظَعْنِكُمْ وَيَوْمَ إِقَامَتِكُمْ وَمِنْ أَصْوَافِهَا وَأَوْبَارِهَا وَأَشْعَارِهَا أَثَا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ﴾ سورة النحل / آية 80.

من هنا يمكن القول أن حياكة منسوجات السدو البدوية المختلفة هي إحدى الحرف اليدوية التقليدية التي اعتمدت في إنتاجها على أصواف الأغنام، وشعور الماعز، وأوبار الإبل. كذلك، تعتبر هذه الحرفة من أهم وأشهر الحرف اليدوية التقليدية التي كانت، ولا زالت تمارسها العديد من النساء البدويات في الكويت بكل براعة، وإتقان. فقديمًا كانت النساء البدويات يحكن منسوجات السدو المختلفة بهدف توفير احتياجاتهن الاسرية الضرورية من بيوت الشعر للسكن، وأنواع البسط والزل (السجاد)، وأقمشة التنجيد للفرش والوسائد، ولاستخدامها كقاطع لفصل ربة أو مضيف الرجال عن شق الحريم (مسكن النساء) في بيت الشعر. كذلك استخدم السدو كقماش متين لصنع أمتعة تخزين الطعام، وحفظ الملابس، ونقل الحاجيات الفردية والأسرية في حال الاستقرار، وعند الترحال من موقع لآخر مثل: المزاود، والخروج، والعدول.

أما بعد استقرار سكان بادية الكويت في المدن والضواحي المختلفة، فقد أصبحت حرفة ومنتجات السدو أحد العناصر التراثية الهامة، وغدت منسوجات السدو تجميل أرقى المباني السكنية والأسواق، والمطارات، والفنادق، والمتنزهات، والمستشفيات لتأصيل وتثبيت الهوية الكويتية في تلك المباني المختلفة. كذلك دخلت تلك المنسوجات، وبشكل تجريبي في صناعة بعض الشنط النسائية، والأثاث، والإكسسوارات المنزلية المتنوعة وغيرها. لقد أصبحت اليوم منسوجات السدو أحد أهم المنتجات الفنية، والصناعات الحرفية التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً باسم دولة الكويت. كذلك، أصبح السدو أحد شواهد تنامي القدرات الفنية، والبشرية المتفاعلة مع عناصر التطور، والنمو الحضاري في الكويت.

تعريف مصطلح السدو

يطلق أهل بادية الكويت كلمة أو مصطلح السدو على ثلاثة أشياء مرتبطة بهذه الحرفة اليدوية التقليدية هي:

- عملية حياكة السدو.
- آلة أو نول حياكة السدو.
- منتجات السدو الخام التي تصنع منها بيوت الشعر، والبسط، والزل وما إلى ذلك.

أما كلمة «السدو» في اللغة العربية فيقصد بها الامتداد، أو الاتساع في مد الشيء. فقد ذكر الجوهري في كتابه «الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية» (1979) قول «سدت الناقة» (أنثى الإبل) أي مشيت وامتد ذراعيها للأمام بإتساع أو بخطوات واسعة. أما ابن منظور فقد ذكر في كتابه «لسان العرب» أن كلمة «السدو» تعني مد اليد نحو الشيء، فالإبل تسدو في مشيها بمد أذرعها بإتساع، وطرحها في لين للأمام، والصبية يسدون بمد أذرعهم بأقصى ما يمكنهم عند لعبهم، ورميهم بالجوز. أما السداة في مصطلحات النسيج فإنها تعني الخيوط الممتدة على طول القطعة المنسوجة وهي خلاف خيوط اللحمة، أو الخيوط الممتدة بعرض القطعة المنسوجة (نصر والزغي، 1993).

وعليه يمكن القول بأن أهل البادية قد أطلقوا كلمة السدو بما تشمله من معان متنوعة، ولكن محددة وواضحة على عملية حياكة السدو لأن المشتغلة بها تنسج بامتداد للأمام، ومع استمرار عملية النسيج يزيد طول قطعة النسيج، مما يؤكد معنى الاتساع للأمام الذي ذكره الجوهري وابن منظور. أما استخدام كلمة السدو لتعريف آلة أو نول حياكة السدو فهي كلمة تعريف وصفية مرتبطة بتصميم النول. فنول السدو التقليدي هو آلة نسيج بسيطة التركيب، وبدائية التصميم مطروحة على الأرض، وممتدة في وضع أفقي يقصر أو يزيد في الطول حسب الحاجة. هذه المرونة في تحديد الطول المطلوب للنول، والمتأثرة في الغالب بطول القطعة المراد أو المطلوب نسجها يجعل من نول السدو آلة عملية في وظيفتها، واقتصادية في مكوناتها، ولا حاجة لاستبدالها بغيرها كلما دعت الحاجة لتغيير طول أو عرض القطع المراد أو المطلوب نسجها.

وأخيراً، تستخدم كلمة «السدو» أيضاً لتسمية منتجات السدو المتنوعة في الطول، والعرض،

والوظيفة، مما يؤكد من جديد على مرونة، وشمولية استخدام كلمة السدو عند أهل البادية. يتراوح طول منسوجة السدو في الغالب بين المتر الواحد ونصف المتر (1.5) كما في قماش المساند، كما يمكن أن يصل طول المنسوجة إلى 25 متراً طويلاً كما في الفلجان وهي الشراخ المكونة لسقف بيت الشعر. أما عرض منسوجات السدو فغالباً ما يتراوح بين 5 سنتيمترات كما في بعض المراقيص والسفايف التي يزين بها جانبي الجمال أو الهودج، ويمكن أن يزيد العرض ليصل ما بين 60 سنتيمتر كما في أقمشة تنجيد المساند، أو 100 سنتيمتر كما في حياكة بعض البسط والفلجان. كل هذه الامتدادات، والتغيرات في أطوال، وعروض منسوجات السدو يمكن تنفيذها على نفس نول السدو التقليدي الذي لا يحتاج إلى تغييرات جذرية في تصميمه، أو مكوناته، أو حتى طريقة استخدامه. إن استخدام أهل البادية لمفردة «السدو» لتعريف عملية السدو وألحائها ومنتجاتها يؤكد على ميل أهل البادية للإقتصاد في كل شيء تحت تأثير طبيعة الحياة في الصحراء وما تفرضه على ساكنيها من محددات مادية، وموضوعية.

تعريف المشتغلين في حرفة ومنتجات السدو

تعتبر حياكة السدو من الحرف اليدوية التقليدية التي تشغل بها نساء البدو دون الرجال. أما مفهوم كلمة «البدو» فقد استخدم عند بعض علماء الاجتماع لتعريف الجماعات البشرية التي تعيش في خيام وتعمل في رعي المواشي وتربية الحيوانات من أغنام، وماعز، وإبل، وحتى الأبقار دون أن يلتفت لكون تلك الجماعات مستقرة في حياتها أو متنقلة ما دامت تعيش في البادية أو القرى بعيدة عن المدن والحواضر (ابن خلدون، 2004). إلا أن البعض الآخر ربط بين مسمى البداوة، وبين حياة التنقل، والتجوال الموسمي، أو الدائم في الصحراء كما ربط بين أفراد تلك الجماعة بأصول سلالية واحدة (حنان، 1984 و الربابعة، 1974).

إلا أن الدراسات الأنثروبولوجية الميدانية قد أفسدت كلا الاستخدامين لمفهوم البداوة بشكلهما المطلق، وأيدتهما ببعض جزئياتهما، وربما جنحت بعض تلك الدراسات لتسمية من يسكنون الحواضر، وكانوا يتحدرون في الماضي من أصول بدوية «بأبناء القبائل» بدلاً عن تسميتهم بالبدو (الشارخ، 2014). فقد لوحظ أن بعض سكان الخيام يشغلون بالزراعة بدلاً من

الشعر، والصوف، والوبر كل على حدة حسب نوعه ولونه. يلي ذلك عملية تنظيف هذه الخامات بأمشاط خاصة، ثم غزلها، ولفها في وشايع (كرات) تمهيدا لتلوين الأبيض منها، واستخدامه في عملية الحياكة.

أسباب ظهور حرفة ومنتجات السدو في بادية الكويت

لقد كان ظهور حرفة ومنتجات السدو في بادية الكويت وليد الظروف البيئية، والمعيشية، والمادية التي عاشها ولازال يعيشها بعض أولئك الرحل من أهل البادية. فحياة سكان البادية كما هي متعارف عليها حياة صعبة مضنية، ومتأثرة إلى حد بعيد بقساوة الصحراء المعهودة. فالصحراء بأرضها القاحلة، وجوها الجاف الملتهب، ومائها الشحيح، وخضرتها الموسمية المتناثرة قد أرغمت سكان البادية على حياة التنقل والتجوال المستمر طلبا للماء، والكأا اللذين هما من أساسيات الحياة في الصحراء. هذا النمط من الحياة غير المستقرة أرغم أهل البادية على الكفاف في المأكل، والمشراب لمحدودية توفر هذين العنصرين الهامين في بيئة الصحراء. كذلك جنح أهل البادية إلى الاقتصاد في الملبس، والمسكن، والمتاع لقلّة الخامات الأولية اللازمة لتوفير تلك المطالب، ومراعاة لمتطلبات سرعة، وتكرار التنقل من مكان لآخر حسبما تقتضيه الحاجة لاستمرار الحياة في بيئة الصحراء القاحلة.

من هنا نشأت حرفة السدو، وتطورت كحرفة نسائية بدائية لتوفير المنسوجات المطلوبة لبناء بيت الشعر، وعناصر تأثيثه المختلفة. إن بيت البدوي بمعظم مواد بنائه، وتقنية صناعته، وعناصر تأثيثه، اعتمد على البساطة، والاقتصاد، وتأثر إلى حد بعيد بما كان متوفرا من مواد، وخامات أولية، وظروف حياتية، فالمادة الأساسية المكونة لبيت البدوي هي شعر الماعز الأسود (الصورة رقم 1). يقصر رجال البادية شعر الماعز في الربيع ثم تغزله النساء، وبعدها تحيكة على نول أرضي أفقى متواضع لتصنع منه منسوجات سوداء اللون بسيطة التراكيب تسمى فلجان. يمتد هذا النوع من منسوجات السدو من 5 أمتار وهو الطول المعتاد لعامة ذوي الأحوال الاقتصادية المتدنية من أهل البادية. ولكنه قد يصل في بعض الأحيان إلى 25 مترا، وهو الطول المطلوب لصناعة بيت الشعر للميسورين من البدو أو لشيخ العشيرة. أما عرض بيت الشعر فيكون بين 6 إلى 8 فلجان ولا يزيد في أغلب الأحيان

الرعي، وقد يعيش بعض البدو في خيام أو بيوت شعر في الصحراء إلا أنهم يظلون على ارتباط وثيق بالمناطق الحضرية، والأسواق القريبة منهم. كذلك، فقد وجد أن سكان الخيام من رعاة الصحراء لا يتنقلون في البادية بشكل عشوائي من حيث الوقت خلال أيام السنة، أو الاتجاه إلى أطراف الصحراء المختلفة بل إن لهم تنقلات مقننة ومدروسة. فالتنقل محكوم بمدى توفر موارد المعيشة الآمنة، والرعاية للإنسان والحيوان في أي بقعة من بقاع الصحراء. لذلك فإنه ما دام الأمن والرعاية مستتبين فالبدو في حالة استقرار، ولكن متى ما شح أو انعدم أحدهما أو الإثنين معا فإن ذلك يكون إنذارا بقرب موعد الرحيل أو مدعاة للقيام به (خنا، 1984).

وعليه، يعد العالم، والرحالة العربي ابن خلدون أول من فصل في تعريف البدو، والبدو ففقال عنهم أنهم أولئك الأفراد الذين يعيشون على الرعي أو الفلاحة في سد احتياجاتهم ويقتصرون في حياتهم على اليسير، والضروري من المأكل، والمشراب، والملبس، والمسكن، وبقية الاحتياجات، كما يعتمدون على أنفسهم، وعلى بيناتهم المحلية في توفير احتياجاتهم الضرورية (دارحياء التراث العربي، 1974). مثال على ذلك بدو الكويت الذين كانوا، ولا يزال بعضهم يعيشون على الرعي، ويمارسون حرفة السدو لبناء بيوتهم الصحراوية ومختلف عناصر تأثيثها.

لذلك، تعد حرفة السدو إحدى أهم وأبرز الحرف اليدوية التقليدية التي يمارسها سكان البادية لتوفير احتياجاتهم الضرورية من بيوت الشعر للسكن، والبسط، والزّل للفرش، وحماية البدن من أرض الصحراء، أو نسج القطع المتنوعة لتوظيفها بأشكال متباينة لسد احتياجات فردية، وأسرية يومية مختلفة. تشتغل نساء البدو في الكويت دون رجالها في حياكة السدو بسبب طبيعة الحياة الاجتماعية، وعادات، وتقاليدها أهل البادية التي تستهجن في الأصل على الرجل احتراف غير عملية الرعي، والاشتغال بالغزو لكسب المغنم. لذلك فإن احتراف رجل البادية لحياكة السدو أو مجرد التفكير في ذلك يمكن أن يعد امتهانا، ومنقصة لرجولته.

نظرا للطبيعة البدنية القوية لرجل البادية، فقد اقتصر دوره في مساندة حرفة السدو على «جز» أو قص صوف الأغنام، وشعر الماعز، وجمع وبر الجمال كي يوفر هذه الخامات الأولية للمرأة لتستخدمها في حياكة السدو. تبدأ أولى مهام المرأة في عملية السدو بفصل



رولية من خيوط الصوف الملونة مفروشة على الأرض وخلفها مساند لزيادة الراحة

بساط مخاط من ثلث قطع سدو

قاطع وسط بيت الشعر

أما جدران بيت الشعر المسماة بالذرا أو الرواقات، ومفردتها رواق فإنها تحاك على نول السدو الأرضي بنفس طريقة نسج الفلجان، مع وجود فارق بسيط وهو إدخال بعض خيوط الصوف الأبيض ضمن خيوط السداة لإضافة مساحات بيضاء على شكل خطوط بيضاء بعرض 10 سنتيمترات، أو نحو ذلك بوضع أفقي على طول جدران بيت الشعر.

ينقسم بيت الشعر من الداخل إلى قسمين رئيسيين هما ربة الرجال أو المضيف، وشق الحريم أو مسكن وحوش النساء. أما بالنسبة للمطبخ فقد يصمم أمام الحرم، وقد يكون في بعض الأحيان في بيت شعر صغير منفصل بجانب الحرم. تفصل ربة الرجال عن حرم النساء بنسيج سدو جميل تزينه نقوش هندسية ملونة يسمى بالقاطع أو الساحة. ينقسم القاطع بدوره إلى جزئين أحدهما كثير الألوان والنقوش يسمى بالبجاد أما الجزء الآخر فيسمى بالسناج وهو أقل ألواناً وزخرفة (Dickson, 1959). أيضاً يتكون القاطع من خمسة قطع منسوجة ومخيطة بعضها البعض وهي مرتبة من الأعلى للأسفل على النحو التالي:

- * الكفة.
- * الغدير.
- * الباعج.
- * البقرة.

* السفلة أو السفالة. يمتد طول القاطع ما بين 9 أمتار و 12 متراً، ويرتفع فوق سطح الأرض مسافة تمتد بين مترين إلى مترين ونصف المتر (الصورة رقم 2).

عرض القطعة الواحدة من الفلجان عن 120 سنتيمتراً، وهو عرض منسوجة السدو التي يمكن أن تسيطر عليها ناسجة واحدة.

يستخدم شعر الماعز في نسج سقف بيت الشعر لميزاته الإيجابية الكثيرة. يقول في هذا الخصوص المعماري الأمريكي المعروف وليام ماكدنوف في مؤلفه عن المنسوجات المتوائمة مع البيئة (McDanough, 1995) أن شعر الماعز المستخدم في نسج بيت الشعر ينكمش، ويزداد متانة، وتقارب عند نزول الأمطار عليه، كما أنه لا يحتفظ بالماء أو يمتصه، لذلك فإنه يعد خاماً مثالية لسقف بيت الشعر. كذلك فإن شعر الماعز بلونه الأسود يمتص الكثير من حرارة الشمس في أيام الصيف، فيساعد على سرعة تسخين الهواء الساكن، والقريب من سطح بيت الشعر من الداخل، مما يؤدي إلى سرعة تدافع ذلك الهواء الساخن للأعلى عبر فتحات نسيج الفلجان، وهو بذلك يفتح المجال لهواء جديد أقل حرارة للاندفاع إلى داخل بيت الشعر. وبذلك يساعد على تحريك الهواء داخل بيت الشعر وتبريده حتى عندما يكون الهواء ساكناً في الصحراء. أما الميزة الثالثة في هذه المنسوجة السوداء الفاحمة فهي أن خيوط سداتها الطولية. وخيوط لحمتها العرضية لا تحجب ضوء الشمس بالكامل على الرغم من عدم شفافية شعر الماعز. وتراص خيوط السداة واللحمة إذ تبقى منات أو آلاف الفتحات المتناهية في الضيق المتكونة بين خيوط السداة واللحمة تنير بيت الشعر من الداخل كما المصابيح المتناهية في الصغر. وتقل أيضاً من قتامة سقف بيت الشعر.



مزدود من نسيج السدو عدل من نسيج السدو مزين
الأهداب-

فكانت تصنع لها أكياس أكبر، وينفس النظام من قماش السدو تسمى «عدول»، ومفردها «عدل» (الصورة رقم 7). أما نقل الأمتعة على ظهور الجمال، والحمير فيتم باستخدام أكياس أخرى شكلها أيضا يشبه الحقائب تسمى «الخروج» ومفردها «خرج» (الصورة رقم 8). تصنع الخروج أيضا من نسيج السدو وتكون على هيئة حقائب متدلية على جانبي

الدابة وتزين أطرافها «بالأهداب» أو «الكراكيش».

استخدم السدو أيضا في تجهيز، وتجميل ظهور الرواحل من إبل، وخيل، وحمير لاستخدامها في المناسبات المختلفة كالترحال من منطقة لأخرى، أو عند السفر للتجارة، أو الحرب، أو حتى عند استعمال تلك الرواحل في الشئون اليومية العادية. استخدمت، أيضا، بعض قطع السدو أسفل سروج الخيل، وهوادج الجمال (الصورة رقم 9)، وبراغ الحمير لحماية ظهورها من التسلخات، ولتوفير أكبر قدر ممكن من الراحة لراكبها. كذلك نسجت قطعة خاصة على شكل كيس يسمى «شماله» لحماية ضرع الناقة من وليدها. تلف هذه القطعة حول ضرع الناقة، وتربط حول عجزها للحفاظ على بعض من حليب الناقة، واستخدامه ضمن مشروبات مالكةا. أيضا، تجدل الناسجات مجموعة من خيوط السدو لتصنع منها حبالا سميكا يصنع منه عقالا لربط رجل البعير عند إناخته لمنع من السير، والهرب بعيدا عن مالكة. ومن ذلك الحبل أيضا يصنع «الخطام» وهو الحبل الذي يجرم خلاله



فرش (دواشك) للجلوس وللنوم على الأرض بعضها مغطي بنسيج السدو

يفرش بيت الشعر من الداخل بالبسط والزل. أما البسط ومفردها «بساط» فهي عبارة عن قطع من منسوجات السدو العادية ذات السماكة الرفيعة والمخيطه ببعضها البعض (الصورة رقم 3) لتغطية الرمل المكون لأرضية بيت الشعر. أما الزل ومفردها «زولية» فهي قطع متفاوتة الطول والعرض من منسوجات السدو ذات خيوط طويلة تشبه في نظام عقدها السجاد الفارسي إلى حد ما (الصورة رقم 4)، إلا أن عقدها تكون متفاوتة قليلا في الطول، ولا تظهر نقشوها بشكل واضح تماما بسبب تفاوت أطول تلك الخيوط. كذلك تقوم النساء بنسج قطع من السدو بعرض 65 سنتيمترا وطول 150 سنتيمترا لاستخدامها في صناعة المساند، كما تنسج قطعاً أطول من ذلك لتستخدمها في صنع أو تغطية «الدواشك» ومفردها «دوشك» وهو الفراش أو المرتبة المحشوة بالقطن أو الصوف، والمستخدمة للنوم أو للجلوس (الصورة رقم 5). تصف الدواشك وعليها المساند بشكل حرف (L) في ربة الرجال أمام الرواق داخل بيت الشعر لتشكل أهم عناصر تأثيث الربة.

كذلك تقوم نساء البادية من خلال حرفة السدو بنسج وصناعة «المزاود» (مفردها مزودة). وهي أوعية خاصة كبعض حقائب اليد النسائية ولكن بحجم أكبر (الصورة رقم 6). تصنع تلك المزاود من قماش السدو حيث تكون خفيفة الوزن، ومتوسطة الحجم، وتزين حوافها بالخيوط الملونة والجدايل أو الأهداب (الكراكيش) لاستخدامها في حمل المأكول والمشرب الخفيفي الوزن، وبعض الحاجات الشخصية الضرورية. أما الحبوب، والأرز، والطحين، والسكر.

من الناحية الطبوغرافية (التضاريس) فإن مجمل أراضي دولة الكويت تعتبر صحراوية. تغطي هذه الأرض سهول رملية منبسطة تتخللها بعض الوديان مثل «وادي الباطن» الذي يمتد مسافة 150 كيلو مترا على الحدود الكويتية العراقية، ليصل عرضه في بعض أجزائه إلى نحو 10 كيلومترات، ويبلغ أقصى عمق له نحو 57 مترا. كذلك يوجد في الكويت أرضان سهليتان أولاهما تقع في الناحية الغربية وهي «سهل الدبدبة» حيث تحتل تلك الأرض مساحة كبيرة من غرب وجنوب البلاد، وفي الشمال يقع «سهل الروضتين» وهو عبارة عن أرض منبسطة تنحدر نحو الشرق والشمال الشرقي. أما الأراضي المنخفضة الإرتفاع في الكويت فلا يزيد إرتفاعها عن 300 متر عن سطح البحر. هذه الأراضي المرتفعة نسبيا تقع في غرب الكويت وتنحدر تدريجيا جهة شرق البلاد. تتخلل صحراء الكويت بعض التلال التي يمكن أن يصل إرتفاع بعضها إلى ما لا يزيد عن 145 مترا فوق سطح البحر مثل تلال «جال الزور»، و«كراع المرو»، و«اللياح». أما في جنوب البلاد فتوجد بعض التلال المقببة كما في منطقتي «وارة» و«برقان».

نظرا لوقوع الكويت في «الإقليم الجغرافي الصحراوي»، فإن مناخ الكويت يسوده فصلان متميزان هما الصيف والشتاء، ويتخللها فصلان قصيران نسبيا هما الخريف والربيع. ففي الصيف، يكون مناخ الكويت الصحراوي، بشكل عام، حار جاف تهبه رياح السموم الشمالية المثيرة للغبار والعواصف الرملية. أما في فصل الشتاء فيكون الطقس قارس البرودة لاسيما خلال ساعات الليل. تتساقط خلال أيام الشتاء أمطار قليلة متفرقة، قد تزيد أحيانا لتخلف وراءها مستنقعات مائية «خباري» يستخدمها سكان البادية لبعض شربهم واستعمالاتهم ولشرب حيواناتهم. يأتي بعد فصل الشتاء فصل ربيع قصير نسبيا يعتدل فيه الطقس بشكل عام وتكثر فيه النباتات الصحراوية التي تشكل مراعي جيدة لحيوانات سكان البادية الأليفة من أغنام، وماعز، وإبل، ونحوها. أما فصل الخريف فيأتي قصيرا نسبيا، وتتقلب فيه الأجواء، والرياح، ويثار فيه الغبار أيضا.

هذه الطبيعة الجغرافية، بما فرضته على بيئة الكويت الصحراوية من طبوغرافيا ومناخ متميزين، فرضت على سكان البادية من أبناء القبائل المختلفة الذين سكنوا ولازال بعضهم يسكن صحراء الكويت حياة امتازت بالخشونة وشظف العيش. ومما لاشك



هودج مزين بمنسوجات السدو

حرج من سيج السدو

البعير. كذلك تحاك الأهداب أو الكراكيش لتزيين سرج الحصان، وربما أضيفت أيضا للجام لنفس الغرض.

من كل ما سلف نرى أن تعدد وتغلغل منسوجات السدو في حياة أهل البادية قد أدى بالفعل إلى ازدهارها، والحفاظ عليها. لذلك فإنه مما يجدر ذكره هنا أن فتيات البادية كن يبدأن في تعلم حياكة السدو في سن مبكرة، وما أن يكتمل نضجهن ويصل إلى سن الزواج حتى يكن ممن تمرسن على نسج السدو استعدادا لتوفير إحتياجاتهن العائلية منه في بيت الزوجية.

الطبيعة الطبوغرافية والمناخية

بيئة الكويت الصحراوية

تقع دولة الكويت في شمال شرق الجزيرة العربية، وعلى ضفاف أقصى شمال شواطئ الخليج العربي. بذلك يكون موقع الكويت جغرافيا بين خطي عرض 28.45° و 30.05° شمال خط الإستواء وبين خطي طول 46.30° و 48.30° شرق خط جرينتش، وهو ما يسمى «بالإقليم الجغرافي الصحراوي». يحد أرض الكويت من جهتي الشمال والغرب الجمهورية العراقية، ومن جهة الجنوب تحدها المملكة العربية السعودية. تبلغ مساحة دولة الكويت نحو 17.818 ألف كيلو متر مربع.

فيه أيضا، أنها أثرت، وبشكل مباشر على أسلوب حياتهم، وكيفية إدارة شؤونهم الفردية، والأسرية، والقبلية لضمان سلامة، وأمن، وبقاء الجميع.

أثر البيئة الصحراوية على حرفة ومنتجات السدو

لقد أثرت بيئة الصحراء على حرفة ومنتجات السدو بشكل كبير وملحوظ على مستوى ممارسة الحرفة، وعلى مستوى الأدوات، والمواد المستخدمة في هذه الحرفة، وعلى مستوى التنوع الشكلي، والوظيفي لمنتجات هذه الحرفة لتلائم البيئة الصحراوية، وطبيعة الحياة فيه.

وعليه، نجد أنه بسبب طبيعة الصحراء كمساحة جغرافية مكشوفة ذات مناخ حار جاف صيفا، وبارد قليل الأمطار شتاء، فإن حياة البدو، بشكل عام، اشتهرت بعدم الاستقرار، ودوام النزاع، والحروب على مصادر الماء، وأماكن العشب. لذلك فقد كان من غير المناسب، لسكان البادية أن يستقروا في مكان واحد، ويبنوا بيوتا ثابتة كما هو الحال عند أهل المدينة، لأن هذا يعني الحكم عليهم بالفقر الشديد، وربما الهلاك، والحكم على حلالهم من الأغنام، والماعز، والإبل، والخيول، وغيرها بالجوع، والعطش، ومن ثم الفناء. لذا فقد قسمت المسؤوليات بين رجال ونساء البادية بشكل واضح ومحدد، فكان على الرجال الاشتغال بالدفاع عن القبيلة وأهلها، وممتلكاتها، والبحث المستمر عن موارد الماء، والغذاء لأناسها، وحيواناتها، ورعى الحلال (الأغنام، والماعز، والإبل)، والإهتمام بسلامة الجميع. أما نساء البادية فكانت مسئوليتهن مرتبطة بشكل كامل، ومباشر بالبيت من حيث تربية الأبناء، والاهتمام بتلبية احتياجات الزوج، والأبناء من مأكول، ومشرب، وملبس، وحياسة المنسوجات المطلوبة لبناء بيت الشعر وتأثيثه. لذا نجد أن حرفة السدو في الكويت كانت ولا زالت تعتبر حرفة نسائية لا دور للرجال فيها إلا من خلال توفير خاماتها الأولية من صوف، وشعر، ووبر.

تبدأ النساء بالتعرف، ثم التدريب على حرفة حياكة السدو في سن مبكرة قبل البلوغ، وذلك من خلال التدرج في المشاهدة أولا، ثم المساعدة في الوظائف البسيطة والأولية في حرفة السدو كفصل الأصواف حسب ألوانها الطبيعية، وربما تنظيفها من بعض

الشوائب الواضحة التي يمكن أن تكون قد إلتصقت بها. بعد ذلك يقمن البنات بالتدرج في عمليتي الغزل، والنسج مبتدئات بالنسج البسيط، ثم يتمرن فيما بعد على أنواع المنسوجات ذات الألوان المتعددة، والنقوش المختلفة والمتدرجة في التعقيد حتى يصلن للعمل على نقشة الشجرة التي تحاك في قلب منسوجة السدو. تعتبر نقشة الشجرة بحق أكثر نقوش السدو تنوعا، وتعقيدا، وإبداعا. لهذا، فإن من تتقنها من الناسجات يقال لها «ضفرة» أي الفائزة أو المتمكنة من نسج نقشة الشجرة.

إن تدريب الأمهات لبناتهن على ممارسة حرفة السدو بكل براعة وإتقان هو إعداد عملي لهؤلاء اليافعات لتحمل مسئوليات بيت الزوجية، وزيادة لفرص نجاح ذلك الزواج. ففقر بيئة الصحراء، وحاجة أهلها للامحدودة للاقتصاد، والاعتماد على النفس في توفير احتياجاتهم الضرورية كان يدفعهم دوما للابتكار، والإبداع في سبل توفير الاحتياجات الفردية، والعائلية الضرورية مما تجود به طبيعة الصحراء القاحلة. من هنا يمكن أن تعتبر منسوجات السدو أحد أهم مظاهر الاقتصاد، والابتكار، والاعتماد على النفس في محاولة دائمة للتغلب على شظف العيش، ومحدودية الموارد، والخدمات، ومصادر الخبرات العلمية والعملية في الصحراء.

إن ممارسة حرفة السدو تعتبر مهمة نسائية عينية، أي أن على كل امرأة بدوية بعينها تعلم وإجادة حرفة السدو بالقدر الوافي لتلبية احتياجات أسرته. تنسج المرأة البدوية، في أغلب الأحيان، على نول السدو بشكل منفرد، أي دون الحاجة إلى مساعدة، ما لم يتعد طول المنسوجة، وعرضها المسافات المعتادة، وهي 150 سنتيمترا للطول، 60 سنتيمترا للعرض. أما إذا بلغ الطول والعرض ضعف ذلك فتلزم الحاجة إلى مساعدة، وإذا زاد طول المنسوجة بمقدار كبير فإن الحاجة تكون ماسة إلى مساعدتين مع الناسجة. تجلس الناسجة عند مقدمة النول (القاع) أو المطوى الأمامي، بينما تجلس المساعدة الأولى عند مؤخرة النول (الراس) أو المطوى الخلفي، وتقوم المساعدة الثانية، وهي غالبا ما تكون طفلة صغيرة، بالتحرك ذهابا، وإيابا بين الناسجة، والمساعدة الأولى، ويدها كرة (وشيعه) خيط السداة وذلك لتسدية النول. هذه العملية تجعل من حياكة السدو في بعض مراحلها جماعية فتقوي العلاقات الاجتماعية بين نساء القبيلة اللاتي يلقبن «هابات الريح» أي صاحبات

عند دراسة المواد، والخامات المستخدمة في حياكة السدو نجد أن نساء البادية قد استفدن بكل براعة، وإبداع، وحس إقتصادي متميز مما كان موجودا في الصحراء من حيوانات، ونباتات. فمن الماعز أخذ الشعر لحياكة سقف بيت الشعر، ومن صوف الأغنام، ووبر الجمال حيكّت بقية منسوجات السدو. ومما جلت عليه العادة في السدو أن لا يلون إلا الصوف الأبيض، أما الأصواف من بقية الألوان فكانت تستعمل بألوانها الطبيعية. ثم استخدم في وقت متأخر من القرن الماضي خيوط القطن البيضاء عند حياكة السدو لما لتلك الخيوط من بياض واضح يستفاد منه في إظهار جمال تفاصيل زخارف نقشة الشجرة، لاسيما إذا كانت منسوجة بالصوف أو الشعر الأسود.

أما بالنسبة لصبغة، وتلوين السدو فقد استخدمت في البداية الأصباغ الطبيعية المأخوذة من نبات القوه، وأوراق السدر، والحناء، وقشور الرمان، وخيوط الزعفران. ثم تثبت تلك الصبغات باستخدام الشبة أو الخل. فيما بعد، استخدمت نساء البادية الأصباغ الكيميائية بعد نزولها إلى أسواق المدينة، إلا أن تلك الأصباغ على الرغم من توفرها بأسعار مناسبة، وسهولة استخدامها فقد كانت غير ثابتة. من الألوان التي أحبها ويحبها أهل البادية الأحمر، والبرتقالي، والأصفر، والأزرق، والعنابي، والأخضر لأنها كانت تضاف على محدودية الألوان المتاحة في الصحراء الحية، والتنوع، والتشويق. كذلك فإن نساء البادية كن يتفنن في تلوين خيوط نسج القاطع الذي يفصل بين ربة الرجال، وشق النساء أو الحريم، وينوعن في تلوين البسط والزل، والمساند، وقطع تزيين الرواحل، وقطع التخزين، والتحميل لإظهار مهاراتهم في الحياكة، وقدرتهم على تجميل بيوتهم، وللتباهي أمام أفراد القبيلة والضيوف بمهاراتهم في الحياكة، والتصميم.

وأخيرا، فقد كان للصحراء أثر بالغ الأهمية على التنوع الشكلي (Form) والوظيفي (Function) لمنتجات السدو لتتلاءم مع متطلبات الحياة في بيئة الصحراء القاحلة الصعبة. فعلى سبيل المثال لا الحصر، تمتاز كافة قطع السدو المستخدمة في تغطية الأرض بالبسط، والزل بجمال شكلها الذي تزيينه خيوط وزخارف السدو الملونة. بالإضافة إلى ذلك، فإن هذه القطع تعتبر قمة في الأداء الوظيفي فهي ذات قدرة جيدة على العزل الحراري لتقليل التأثير بارتفاع أو انخفاض حرارة أرض أو جو الصحراء الحار صيفا، والقارس

شتاء من الإضرار بأجسام سكان البادية. كذلك فإن أكياس التخزين كالمزاد، والعدول، وأكياس التحميل كالخروج تعتبر من علامات الجمال المميزة عند العائلة البدوية خاصة عندما تزين تلك القطع بالأهداب أو الكراكيش المختلفة في أطرافها السفلية أو الجوانب. إن تلك الحقائق بألوانها الزاهية تجذب الأنظار، وتعمل الفكر في بساطة تصاميمها، وعلو قيمتها الوظيفية. فأكياس العدول المعلقة تحفظ للبدوي مواد غذائه من أرز، وسكر، وحبوب من عبث الأطفال، وتلف البهائم. أما المزاد فتستعمل لتخزين الملابس وأدوات الزينة والأمتعة الشخصية، وكذلك تخدم الخروج صاحبها حيث تسهل عليه عملية تحميل الدواب والبهائم أغراضه الشخصية، والعائلية متى ما دعت الضرورة للرحيل دون أن تشكل أيا من تلك القطع عبئا كبيرا من حيث وزنها، أو طريقة استعمالها، أو حتى صيانتها إذا ما تعرضت للتلف.

أما عند الحديث عن بيت الشعر كمنتج آخر للسدو أثرت في تشكيله الصحراء، فإنه يعتبر قمة في الإبداع البدوي من حيث التصميم، ومن حيث التميز الشكلي، والأداء الوظيفي، والبناء المعماري. فقد استطاع إبداع المرأة البدوية أن يحسن اختيار المواد الأولية لصناعة بيت الشعر، وهو شعر الماعز المقاوم للأمطار، وحرارة شمس الصحراء، كما أحسنت فطرتهم في ربط مميزات الخامات المتوفرة للسدو بشكل فعال مع طبيعة المناخ الحار، وبيئة الصحراء الجرداء القاحلة، وطبيعة الحياة الصحراوية القائمة على كثرة التنقل والإرتحال.

كتب موددي ششوينزي في مجلة «إكسبيديشن» في عدد الربيع لعام 1968م مقالة عن بيت الشعر كمثال ممتاز لمنزل عملي ومتنقل تماما، حيث ذكر أن الخيمة البدوية (بيت الشعر) هي منزل عملي، ومتنقل تماما، توجد فيه جميع العناصر الأساسية للهندسة المعمارية الدائمة. فالسقف مدعم بالأعمدة الخشبية الرفيعة في زواياه الأربعة، وعلى مسافات محددة على طول جوانبه وصولا حتى المركز، كما أن له ستائر تعمل كجدران غير محملة. هذه الستائر، أو الجدران لديها خاصية مميزة كونها قابلة للإزالة تماما عند الرغبة في ذلك، أو عند الحاجة بسبب تغيرات الطقس الصحراوي. يتكون السقف من غطاء من الشرائط السوداء الخفيفة المنسوجة من شعر الماعز، والمخيطة معا للوصول إلى الطول المطلوب، والعرض المناسب لمساحة السقف. الجدران، مصنوعة بنفس الطريقة ومعلقة على أعمدة

رفع السقف من جوانبه الأربعة. غالبا ما تكون الجدران مصنوعة من نفس النسيج. وعلي الرغم من أن الجدران أو الستائر كبيرة في حجمها إلا أنه يمكن رفعها أو خفضها بسهولة، وفي وقت قصير، اعتمادا على مستوى الحاجة للحفاظ على داخل البيت من حرارة الشمس أو الرياح والغبار، وأحيانا المطر، أو للخصوصية.

ومما ذكره ششوينزي في مقالته أن بيت الشعر هو خيمة بسيطة جدا في التصميم، وغالبا ما تنقسم إلى جزئين أو ثلاثة. يستخدم القسم الرئيسي من بيت الشعر كربعة لاستقبال الرجال وللترفيه عن الزوار، والضيوف. أما الجزء الآخر فهو شق النساء أو مكان الحريم، الذي له جدران من الستائر التي قليلا ما تفتح، وعادة ما يتم فصل هذا الجزء عن ربعة الرجال بواسطة ستارة (قاطع) مكونة من أربعة أو خمسة أشرطة منسوجة ومخيطة مع بعضها البعض بإحكام ولها تصميم هندسي زاهي الألوان. غالبا ما يرتفع هذا القاطع إلى ما دون سقف بيت الشعر لكي يحمي شق الحريم من نظر الضيوف الداخلين لربعة الرجال. وهكذا فإن شق النساء يتم تشكيكه لكي يستخدم في الأعمال المنزلية، والنوم، ويكون المكان الذي تجلس فيه النساء، والأطفال في حالة وصول الضيوف أو الزوار من الرجال.

الواقع الحالي ومستقبل حرفة ومنتجات السدو في الكويت

مما لا شك فيه أن ممارسة حرفة السدو في الكويت قد انحسرت إلى مستوى منخفض في السنوات الأخيرة. فعلى الرغم من الاهتمام الفعلي، والعملي منذ عام 1979م لجمعية السدو، ومن بعدها للجمعية التعاونية الحرفية للسدو حتى وقتنا الحالي، إلا أن أعداد الناسجات المتمرسات في تناقص ملحوظ. من أهم أسباب تراجع الإقبال على هذه الحرفة اليدوية التقليدية التراثية الهامة ما يلي:

انتقال سكان البادية للعيش في المدن والضواحي الكويتية المختلفة وهجران حياة البادية. هذا الابتعاد الطبيعي عن بيئة الصحراء والعيش في البيئة الحضرية أفقد حرفة السدو ومنتجاتها أهميتها، وموقعهما التقليدي في حياة أبناء القبائل البدوية. إذ لم تعد الحاجة ماسة وملحة مثل ذي قبل لبناء بيت الشعر، وتجهيزه بمختلف عناصر التأثير الضرورية.

تدني الحاجة لمنتجات السدو التقليدية، وعناصر التأثير المنزلي التي تدخل فيها منسوجات السدو بسبب تغير الذوق العام لسكان البادية ممن سكنوا المناطق الحضرية. فقد استبدلت بيوت الشعر بمباني خرسانية، واستبدل الأثاث المصنوع من منسوجات السدو التقليدية بعناصر التأثير الحديثة الجذابة، والمريحة. واقتصرت استخدام بيوت الشعر وعناصر التأثير التقليدية له على مواسم التخييم في الصحراء في أيام الشتاء والربيع التي تمتد فترتها الرسمية من شهر نوفمبر حتى شهر أبريل من كل عام. كذلك اتجه البعض لاستخدام هذه المنتجات التقليدية في تشييد الديوانيات التي يجتمع فيها الرجال للتواصل الاجتماعي وللسمر.

انصراف بنات القبائل البدوية ممن سكن المناطق الحضرية إلى تحصيل العلم، وطلب العمل في المؤسسات الحكومية، والخاصة، والأهلية المختلفة، والاستمتاع برفاهية العيش في المدن والضواحي. هذا الانصراف أضعف الاهتمام بتعليم وممارسة حرفة السدو، وأدى بعد ذلك لتقلص منتجات السدو المختلفة، وتدني جودة ما ينفذ منها بشكل عام.

دخول منسوجات السدو المصنعة ميكانيكيا والمستوردة من خارج دولة الكويت خط المنافسة مع منسوجات السدو التقليدية بسبب انخفاض أسعارها، وثبات ألوانها، وتنوع نقوشها، ونعومة ملمسها.

من هنا يمكن القول أن مستقبل حرفة ومنتجات السدو التقليدية في الكويت مهدد بالانقراض مثل العديد من الحرف اليدوية التقليدية التي أصبحت في خيبركان، ما لم تزد وتتضافر الجهود الرسمية والأهلية لتطوير ودعم هذه الحرفة التراثية، ومنتجاتها التقليدية. إن الجهود الحالية المبذولة من قبل الجمعية التعاونية الحرفية للسدو هي جهود تطوعية محدودة تشكر القائمات عليها، إلا أنه ما لم تستحدث مجموعة جديدة من البرامج التدريبية والتدريبية المكثفة، والمتنوعة، والعملية، وتوفير الحوافز الضرورية لحماية ولضمان استمرارية انتقال علوم ومهارات هذه الحرفة من جيل لآخر، فلا يتوقع لهذه الحرفة البقاء، ولا يؤمن على منتجاتها من الانقراض أسوة بالحرف اليدوية التي انقرضت ومنتجاتها التي اندثرت واختفت حياة الناس ومن التأثير الواضح على اقتصاد الكويت.

الخاتمة

خلصت نتائج هذه الدراسة في الإجابة على أسئلة البحث، إلى أن كلا من البيئة الصحراوية والثقافة البدوية السائدة كان لهما في الأصل دور كبير ومؤثر في صياغة كل من حرفة، ومنتجات السدو. إلا أنه بعد تحول البدو للعيشة في البيئة الحضرية فقد تغيرت طبيعة، ونوعية الحاجة لمنتجات السدو المختلفة. كذلك، فإن ممارسة حياكة السدو كحرفة تقليدية قد تراجع إلى مستوى غير مسبوق على أثر تراجع الحاجة لمنتجاتها بسبب السكن في بيوت عصرية، واستخدام عناصر التأثيث الحديثة.

إن السدو بما يحمله من قيم فنية، ووظيفية عالية الأهمية، وعلى الرغم من بساطته فإنه يعتبر

أحد الشواهد الواضحة على ارتباط الإنسان الكويتي البدوي ببيئة الصحراوية، وأثر تلك البيئة عليه. فحياة أهل البادية في الصحراء كانت مفعمة بالتفاعل الإيجابي الذي أثمر تراثاً وطنياً رائعاً. هذا التراث تنوع في أشكاله، ووظائفه، ومدلولاته. فحياة الصحراء القاحلة فرضت على نساء البدو الإبداع في الاستفادة، والتعامل مع الخامات المتوفرة محلياً سواء على مستوى التشكيل الوظيفي، أو الفني لمنسوجات السدو، وذلك لسد احتياجات أسرية ضرورية بشكل جمالي راق خفف من حدة جمود الصحراء وشحوبها. وهكذا نرى من خلال السدو صورة أخرى واقعية من صور التفاعل والتكامل بين الإنسان وبيئته التي يعيش فيها بشكل فني، وعملي راقين.

المراجع الأجنبية:

- * Dickson, H.R.P. (1959). The Arab of the desert. George Allen and Unwin: London.
- * McDonough, William (1995). Environmentally intelligent textiles. DesignTex: Charlottesville, Virginia.
- * Schauensee, DE Maude (Spring, 1968). Portable Architecture. Expedition.

الصور

- * الصور من الكاتب.
- 2- متحف بيت العثمان.
- 3- متحف الكويت الوطني.
- 4- متحف بيت العثمان.
- 5- متحف بيت العثمان.
- 6- متحف الكويت الوطني - قطعة رقم KM6610.
- 7- متحف الكويت الوطني - قطعة رقم KM6608.
- 8- متحف الكويت الوطني.
- 9- الجمعية التعاونية الحرفية للسدو.

المراجع العربية:

- * الجوهري، إسماعيل بن حماد (الطبعة الثانية، 1979). الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت - لبنان.
- * ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. لسان العرب. دار صادر، بيروت - لبنان.
- * ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد (2004). مقدمة ابن خلدون. تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار عربي. دمشق - سوريا.
- * الشارخ، العنود (2014). بداوة في الكويت: الحلقة المفقودة. مؤتمر نقاط 2014، دار الآثار الإسلامية، الكويت.
- www.youtube.com/watch?v=hDHbAfl9IWg
- * حنا، نبيل صبحي (1984). المجتمعات البدوية.
- * دار إحياء التراث العربي (1974). ابن خلدون.
- * الربايعة، أحمد (1974). المجتمع البدوي الأردني. دائرة الثقافة والفنون: الأردن.
- * كرايتن، رونا (1989). السدو: الأساليب الفنية و للحياكة البدوية. ترجمة عزة محمد كرامة. بيت السدو : الكويت.
- * نصر، إنصاف و الزغبى، كوثر (1993). دراسات في النسيج. الطبعة الرابعة. دار الفكر العربي: مصر.



دراسات حول فولكلور البحرين عادات الزواج ومعتقدات شعبية وفنون الشعر والغزل وأطروحة حول توثيق السفن

أ. أحلام أبو زيد - كاتبة من مصر

تقدم في هذا العدد جولة متنوعة حول فولكلور البحرين.. سعينا وراء دراسة ميدانية في عادات الزواج والفنون المرتبطة به، ثم أبحرنا في عشرات العناصر الممثلة للمعتقدات الشعبية البحرينية، وعلى حين توقفنا قليلاً عند فنون الغزل في التراث البحري، عدنا مرة أخرى لنغوص في أعماق واحد من الكنوز البشرية للمملكة والذي اختزن في ذاكرته تاريخ المنطقة وقدم نماذج من أجمل فنون الشعر الشعبي.. واختتمنا العدد بنموذج لشباب البحرين الذي يستكمل رحلة المحافظة على ذاكرة الوطن من خلال أطروحة نوقشت هذا العام حول توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بالسفن.



عادات الزواج في المجتمع البحريني

صدرت الطبعة الأولى من كتاب «الزواج في المجتمع البحريني: عاداته - تقاليده - فنونه» لمؤلفه جاسم محمد بن حريان عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام 2000، في مجلد من الحجم المتوسط في حوالي 500 صفحة.. وقد أثرنا عرض هذا الكتاب نظرًا لنوعية وأهمية موضوعه، وجددير بالذكر أن موضوعات العادات والتقاليد عامة، وموضوع «الزواج» خاصة من الموضوعات التي تتصل بكافة عناصر الثقافة الشعبية في المجتمع. وقد التفت المؤلف لهذه النقطة التي تناولها في مطلع مقدمة الدراسة مشيرًا إلى قلة الدراسات والأبحاث التي تناولت تقديم التراث الشعبي البحريني، وإن وجدت فإنها عامة في مجمل ما تحويه من موضوعات أضاعت جانبًا بسيطًا من لمحات هذا التراث وأهملت جوانب أخرى لم تطلها الأيدي فتركت للضياع والاندثار، وفي تقدير المؤلف أن هذه الجوانب تُشكل أهمية كبيرة من مجمل العادات والتقاليد في البحرين. ولقد كان في وسع من بحث وأعد دراسة أن يتطرق أو يتبين الكثير من الجوانب المهمة الفنية والعلمية لاستكمال البحث والتقصي وإزاحة ما غمض من تلك الجوانب في التراث الشعبي. ويضيف حريان قوله: لقد لمست الأهمية الكبيرة لفنوننا الشعبية وما تأتى فيه من قوالب تظاهرية، فجاءت فنون الزواج احتفالية وجاءت «فنون البحر» زاخرة بجانبها العملي القاسى بامتداد

المعانة أربعة شهور وعشرة أيام، وجاء «لفجري» ليخفف تلك المعاناة التي كان يعيشها الإنسان البحريني آنذاك، فعمدت إلى البحث والتنقيب في فنون الزواج (النظام الاحتفالي) بمجتمع البحرين وكل ما يرتبط بهذا النظام.

وقد اتبع المؤلف منهج الاستبيان في جمع مادته من خلال إعداد إستمارة بيانات وزُعمها على ثلاث مناطق هي: المحرق - المنامة - الرفاع الشرقي، واستوعبت عينة البحث مائتي شخص بنظام الاختيار العشوائي في توزيع الاستمارات. واكتشف المؤلف أن 80% من عينة البحث لا تعرف من فنون البحرين الشعبية سوى أنها جميلة، ولكن يكتنفها الغموض في كثير من جوانبها، فمثلا الألحان جميلة ومحبة لكن غير مفهوم من قبل عينة البحث ما يدور بهذه الألحان من كلمات، كما لا تعي هذه الفئة الكبيرة مسميات الفنون ولا الطرق المتبعة فيها. وقد شرع المؤلف في جمع مادته مرة أخرى من خلال أدوات الجمع الميداني باستخدام دليل الجمع ومنهج المقابلة والتسجيل المباشر، ليتأكد مرة أخرى ما توقعته وما جاء في الاستمارة الأولى. ثم شرع في توثيق مادة الكتاب بأسلوب آخر اعتمد على ما حفظه عن والده وما سمعه من كثير من الفنانين البحرينيات وبعض الفنانين الذين مارسوا تلك الفنون، ثم بدأ في التسجيل لعناصر الثقافة الشعبية للبحرانيين ولعاداتهم وتقاليدهم في نظام الزواج

باتباع المنهج التكاملي ابتداء بالعرس كنظام اجتماعي تكاملي، ثم الفريج ككيان جماعي، فالزواج ومراسمه، ثم التبعيات التي يضمها هذا النظام كالفرشة والطبخ والأزياء ومواد التزيين، والأمثلة التي جاءت في الزواج، والنصوص الأدبية المرتبطة به.

وعلى هذا النحو اعتمدت مصادر الدراسة على بعض الكتب الاجتماعية والأدبية والمجلات والمراجع العربية، وكذا الأسلوب الشفهي من الرجال والنساء المتخصصين في الكثير من جوانب هذا النظام عن طريق التسجيل والتدوين بأسلوب المقابلة. وقد أثر المؤلف تناول الفنون الشعبية والمتخصصة في الزواج لإيجاد الدلائل على أن العرب النازحين من شبه الجزيرة العربية قد أتوا بأنماط ثقافية كثيرة ومنها فنونهم المرتبطة بالبيئة التي ينتمون إليها. وقد رصد ما توصل إليه من نصوص رواها بعض من الرعيل الأول علماً بأن التغيير طرأ عليها وأخذ بعضها جانب التحريف أو الحذف وبقي بعضها حتى يومنا هذا دون حذف أو إضافة، كما اتخذ بعض من الشعراء البحرينيين نهج بعض الشعراء في شبه الجزيرة العربية وبذلك جعلوا من هذه الفنون استمراراً جيلاً بعد جيل.

ويورد جاسم حريان عدة أسباب دعت له لاختياره موضوع الزواج في المجتمع البحريني وجمعه للنصوص المرتبطة به، مشيراً لأهمية رصد النظم الاجتماعية والثقافية الوافدة من الدول الأجنبية، وملاحظته عدم التخاصب الصحي بينها وبين النظم الاجتماعية والثقافية في هذا المجتمع الصغير، فضلاً عن التوزيع السكاني والتفكك الأسري. كما لاحظ المؤلف أيضاً اقتراب الكثير من الدور الشعبية والفرق النسائية من الاندثار، وذلك بسبب الوفاة وعدم وجود امتداد للرعي الأول. وفي إطار بحثه عن موضوع الزواج وجد أن هناك ندرة في المراجع التي تناولت الموضوع فضلاً عن الرواة الفخاة الذين يمكن جمع المادة منهم. كما أشار إلى عدم الاكتراث بالنشر السليم في مؤسسات البحرين الإعلامية للتراث الشعبي، وعدم تبين حقيقى من قبل الجمعيات المتخصصة بالتراث للدور الشعبية والفرق النسائية.. وطبيعي أن نلاحظ أن ما ذكره المؤلف يعود لعام 2000 مما يجعلنا في حاجة لبحث عما إذا كانت الأسباب نفسها لازالت حتى الآن أم حدث بعض التغيير.

ويتساءل المؤلف في مقدمة كتابه: إلى أى مدى يمكن أن تكون هناك علاقة وطيدة بين الإنسان

وتراث، ومسألة الإيصال والتواصل في المجتمع ذى السمات العديدة والتي تكاد تكون مشتركة في تكوين الشخصية للإنسان البحريني؟ ويستطرد: لقد أثرت أيضاً أن أشمل في موضوع الدراسة كل مستلزمات الزواج من أزياء ابتداء الإنسان البحريني لها مسميات بينية التصقت بها حتى وقتنا الحاضر، كما استطاعت المرأة مزاوله الكثير من المهن الخاصة بالزواج كالحناية والعجافة وغيرها لتجعل أيضاً من الطيب خلطات، واستفادت من الزراعة الكثير من الأدوية والمحاليل لتزيين ما يكتنفه جسدها كالشعر والرجلين والقدمين وبقية أجزاء الجسم. كما أشار المؤلف إلى التبعات الكثيرة المرتبطة بهذا الطقس (الزواج) كالفرشة وكيفية عملها ومن يقوم بالعمل عليها وكذلك الطبخ والإفالة والإفطار وغداء العرس وقهوته الصباحية كل ذلك أضاف جمالاً وعبقراً لذلك الطقس الجميل. إن ما «للفريج» من تكامل اجتماعي أوجد الكثير من المهن دون مقابل.. فالحياة البسيطة التي يعيشها شعب البحرين قديماً، وارتباطه بعاداته وتقاليده جعلت هذا الإنسان متطوعاً لخدمة مجتمعه، وأكدت على الارتباط الكبير الذي أنشأ هذا التكامل. أما بالنسبة للإيقاعات والرقص فقد قدم لها بشرح مبسط بعيداً عن التكلفة والانزلاق إلى التنظير كي لا تفقد شكليتها البسيطة العفوية. كما رصد المؤلف العديد من الأمثال الشعبية وبعضاً من النصوص والإيقاعات التي لم تقتصر على الزواج فقط، فجاءت في النذور وفي توديع المسافر وقدموه والأعياد والمناسبات السعيدة.

استهل المؤلف كتابه بباب خصصه حول أرض البحرين جغرافياً وسكانياً، ثم تناول البحرين عبر التاريخ، مفضلاً في دراسة مجتمع البحرين وتكوينه من حيث السلالات واللهجة البحرينية ومميزاتها. ثم تناول موضوع الزواج كنظام اجتماعي تكاملي، مشيراً إلى أن الفريج الواحد كيان جماعي متكامل داخل المجتمع. ليسجل لنا مراسم الزواج بالبحرين بداية من اختيار العروس بواسطة «الخاطبة» مروراً بكتابة عقد الزواج (الملجة) حتى زفاف العروسين. ثم عرج لمراسم الزواج القديمة بالبحرين، ليتنقل بنا لبعض العناصر الرئيسية في الزواج كإعداد الحجرة المهيأة لعرس الزوجين (الفرشة) ومستلزماتها، ثم الأزياء الشعبية النسائية وأنواعها وألوانها: الثياب - الدراعة - السراويل - الدفة - الملقع - المدراس - البطاطيل -

القشوة. كما عرض للأزياء الرجالية التي بدأها بالوزار- القحفية- الغترة- الثوب- العقال- النعال- البشت- الصديري- الشطفة- العمامة- الزبون- الجوخ- المعصبة- الدقلة- المسباح. ويشرح بأسلوب مبسط لمكونات كل عنصر من هذه الأزياء مع الصور الموضحة له. ويستطرد المؤلف في كتابه الشيق ليعرض لنا في فصل مستقل لموضوع «التزين ومواد الطيب» كالذهب والكحل والصندل والعنبر، والنسوة اللاتي يقمن على تجهيز العروس كالعجافة والخضابة والداية والحراسة. أما الأمثال الشعبية المرتبطة بالزواج فهي كثيرة، غير أن المؤلف اختار منها بعض النماذج في سياق الاختلافية :

(تعلقني يامرة لو تحت شجرة) ويضرب في حث المرأة على التمسك بالزوج، ويمكن مقارنة هذا المثل بالمثل الشعبي المصري: ضل راجل ولا ضل حيطه.

(منك المال ومنها العيال) يُقال للمعسر عند تقديم التهانئ له في الفرشة، ويمكن أيضاً مقارنته بالمثل الشعبي المصري: أغلبها بالمال تغلبك بالعيال.

أما فنون الزواج فقد خصص لها المؤلف باباً مستقلاً بدأها بمقدمة استعرض خلالها مناطق تواجد الفرق الشعبية، مقدماً تعريفاً لمفهوم الغناء والرقص الذي تتوزعه ثلاث بيئات اجتماعية بالبحرين، هي البيئة الصحراوية (البدوية)، والبيئة البحرية، والبيئة الزراعية، ولكل بيئة رقصاتها الخاصة، حيث ارتبطت أغلب الرقصات بالغناء الشعبي ومصاحبة للعمل الشاق المضي. ثم ينتقل للحديث عن الفرقة النسائية والمعروفة عند العامة باسم «العدة» والمناسبات التي تعزف بها هذه الفرق، وأخيراً «حق المولد على المولد وحق المولدة على المولدة» وهو قول يتردد عندما تنهي أعضاء أي فرقة نسائية لتزويج ابنتها أو ابنتها، فتقوم بدعوة الفرق النسائية جميعها لإحياء ليلة الزواج، فتلجى الفرق النسائية دون أن تتقاضى أي أجر. ويستطرد جاسم حريان في كتابه ليعرض لنا العديد من ألوان الفنون الشعبية المرتبطة بالزواج مشيراً إلى أنه قد قام بترتيب هذه الفنون على النمط المتبع قديماً في غناء الفنون الشعبية عند الفرق أو ما تسمى بالعامية «العديد» في البحرين. ففي الزواج مثلاً كانوا يقدمون «الدزة» أولاً ومن ثم «العاشوري» و«الترشيد» أو الحفال «يليه» «الخماري»، وبعدها تأتي الفنون

وقد خلاص المؤلف في نهاية الدراسة إلى أن أهل البحرين اشتهروا بوضع صيغ لحنية كثيرة، وصناعة الألحان ليست بالأمر الهين فالإحساس المتدفق والتعبير الذهني الفياض أعطى لهذه الألحان شعبية كبيرة راصدة لهذا المجتمع خصوصيات جمّة يبحر فيها من تغنى فأجاد ومن صاغ لحنًا فأحسن. كما أن العادات والتقاليد في المدينة والقرية تكاد تكون متشابهة إلى حد كبير، فإقامة الزفة والليالي للعروس وزفة العرس والمأكولات المقدمة في يوم العرس وغيرها كثير تشابهت وذلك لصغر أرض البحرين ووحدة شعبها وتقاربه.

المعتقدات الشعبية بالبحرين

صدر خلال عام 2016 الطبعة الأولى من كتاب «معتقداتنا الشعبية بين الماضي والحاضر» لمؤلفه يوسف أحمد بن ماجد النشابة، عن سلسلة صفحات من التراث رقم (10) التي تصدر بالبحرين، ويقع الكتاب في 115 صفحة من الحجم المتوسط. وقد سجل المؤلف في مقدمة كتابه بأسلوب مبسط ومنهجي وظيفة المعتقد الشعبي في المجتمع عامة والمجتمعات العربية



صادقة للعقيدة تبث روح الإطمئنان والشعور بالرضى عن النفس وعدم تأنيب الضمير. إلا أن للمعتقدات الشعبية فوائد دينية، واجتماعية، واقتصادية، وسياسية، وعسكرية. ويفرض الجانب الديني علينا عبادة الله عز وجل وأن من أهم ما يعتقد به الإنسان المسلم هو اعتقاده بوجود الخالق، وهو الله عز وجل، والاعتقاد بوجود ثواب أو عقاب لكل سلوك نمارسه. أما الجانب الاجتماعي فالمعتقدات لها دور مهم في الترابط الأسري فالمسلم يعتقد إن زيارة الوالدين والأهل تطيل العمر وتكثر الرزق. وتبادل الأكلات الشعبية بين الجيران في شهر رمضان المبارك تكثر من الرزق وتجعل في الأكل البركة.

وتلعب المعتقدات الشعبية دورًا كبيرًا في نمو الاقتصاد؛ فكل يعرف إنه مع نهاية شهر ذي الحجة أي قبل حلول شهر محرم الحرام وشهر صفر تكثر القمصان السوداء التي تحمل شعارات ورسومات وكتابات تخص شعائر ومعتقدات الشيعة التي تصنع في الصين التي لا ترتبط حكومتها بالدين الإسلامي. وفي شهر شعبان تمتلئ الأسواق الشعبية في جمهورية مصر العربية بالفوانيس التي يحرص الأطفال على شرائها لحملها في ليالي شهر رمضان المبارك كنوع من المعتقد الشعبي لإحياء ليالي الشهر المبارك. الفوانيس الصينية غزت أسواق مصر وقضت على الصناعة الشعبية العريقة لما بها من تطور وصناعة جيدة وسعر معقول؛ متخذين من المعتقد كمصدر دخل إقتصادي. في الجانب

خاصة، وقد رأينا أن ننقل للقارئ ما سجله المؤلف هنا حيث يكشف عن العديد من الأفكار المهمة حول نشأة المعتقد الشعبي ووظيفته، يقول النشابة: قال أحد الفلاسفة لو لم يكن لنا إله لخلقنا لنا إلهًا.. إن الحاجة للمخلص والمنقذ في وقت الشدائد، والأزمات الصحية، والمرضية والخوف من المجهول يجعلنا نبحث عن المعجزات، والخوارق والدعاء والندور لنيل الطمأنينة بتطبيق ما تمليه علينا مجموعة من المعتقدات بعضها قد ورثناه من أديان غير ديننا وبعضه قد وصل لنا من سلوكيات اجتماعية من شعوب عن طريق الهجرة والاستيطان والسفر والترحال؛ قد رسخت في حياتنا بصورة لا تقبل الرفض، ومعتقدات لم تكن لنا أي رابط معها في الأساس قد تبينناها لتكون جزءًا مما نؤمن به ونعتقد فيه من دون تشكيك، ومعتقدات قد ابتدعناها لتلي مصالحننا الدنيوية. فكل ما ورثناه وما ابتدعناه من معتقد؛ قد أصبح جزءًا مهمًا من تراثنا الشعبي الذي يعبر عن مشاعرنا وعواطفنا وثقافتنا الدينية والأدبية وسلوكياتنا تجاه بعضنا في النطاق الأسري وكذلك علاقتنا مع الآخرين. إن معتقداتنا تُعد ثوابت فكرية؛ البعض منها مبني على أسس دينية؛ الهدف منها ترسيخ الإيمان بصور لا تقبل المجادلة. وهناك معتقدات نطبقها لأهداف صحية لم نكن على علم بمردودها الصحي إلا مع تقدم العلم. والعديد من معتقداتنا مبني على الخزعبلات والجهل وهذا لا ينفي أنها جزء من ثقافتنا الشعبية التي لا بد أن نوثقها لكونها رمزًا هامًا من رموز هويتنا. إن الممارسة الفعلية بنية

السياسي (الدبلوماسي) التبادل الدبلوماسي المتمثل في تعيين السفراء بين الدول العربية الإسلامية والدول غير المسلمة لا يتم في شهر رمضان المبارك؛ وذلك احتراماً لمعتقدات المسلمين. أما الجانب العسكري فقد كانت حرب 6 أكتوبر قد اختارت يوم العبور في يوم السبت وهو يوم «العفوان» عند اليهود وقد استفاد الجيش المصري من هذه العقيدة اليهودية؛ لعبور قناة السويس عام 1973م.

والكتاب يحتوي على عشرات العناصر الشعبية التي تعرض للباحث والقارئ الممارسات والمعتقدات الشعبية البحرينية، بدأها المؤلف بالإشارة إلى العلاقة بين المعتقد والفنون الشعبية في التراث، مستهلاً أولى النماذج بالرقص الديني ليعرف لنا السمات الخاصة برقصات الفرح بالفوز في المعارك، ورقصات الأعراس التي تتميز بتميز بسرعة الأداء وتأخذ حيزاً أكبر من المكان وعادة ما تكون هذه الرقصات مترابطة بين الراقصين، كرقصة الدبكة الشامية ورقصات الأكراد ورقصات القبائل في أفريقيا. أما رقصات العلاج والشفاء المرتبطة عادة بطقس «الزار» فتتم في مناطق بعيدة عن الأحياء السكنية، منها منطقة «أم اصليم» بالبحرين، وتبدأ بندق الطبول والهمهمات حيث تتم على شكل دائري تتوسطه المرأة المريضة أو الرجل المريض المتلبس بالجان، ويكون لحفلات الزار مغنيها الخاص ذو صوت قوي يفوق صوت الطبول.. وفي هذا الإطار أيضاً يعرض المؤلف لقصة «لفجري» التي يؤديها البحارة على المركب، والمرتبطة ببعض المعتقدات الخاصة بالجان حسب الروايات الشفهية.

كما يعرض الكتاب لبعض النماذج المرتبطة بالسلوك اليومي والتي تتضمن بعض المعتقدات الشعبية كالاعتقاد بأن «رفة العين» اليسرى تشير إلى خبر مشنوم، وأن «تقليم الأظافر» غير مستحب وقت المغرب، ورميها في البيت يجلب الفقر. كما توجد عدة روايات حول اعتقادات أهل البحرين في رؤية «النعل المقلوب» فمنهم من يقول أن رؤيتها تجلب الشر، والبعض يعتقد أنها تفرق بين الأحباب في البيت، وثالث يقول أن رؤيتها مقلوبة أسفلها لأعلى في واجهة السماء، وهذا في نظر الناس في وجه الله عز وجل، ومن ثم هذا غير مقبول إذ يجب إعادتها إلى وضعها الصحيح.. وهكذا يستعرض المؤلف في رصد المعتقدات الشعبية الأخرى كالتشاؤم والتفاؤل وبناء البيوت الجديدة والأزياء والحلي.. إلخ.

ثم ينتقل لرصد أنواع أخرى من المعتقدات الشعبية بالبحرين كتلك التي تتصل بالظواهر الطبيعية والنجوم، والأشهر الهجرية، وطقوس الحج، وأعضاء الجسم (مثال: أن طقطة أصابع اليد يجلب الفقر، وأن شعور أحد أن بطن قدمه تحكه فهذا يعني أن أحداً سيؤثره).. كما يعرض لبعض المعتقدات حول المرأة، والزواج (مثال: الاعتقاد بأن ذبح دجاجة صفراء اللون أمام فرشاة العروس أو دارها بعد إتمام مراسيم الزواج سيدخل السعادة الزوجية على العروسين)، ثم بعض المعتقدات حول الحمل والولادة (مثال: يُعتقد أن أكل الحوامض في أثناء الحمل سيفقد رأس الجنين شعره)، والمعتقدات المرتبطة بالطفولة وطاقم الطفل (مثال: الاعتقاد أن الطفل صاحب الأسنان المتباعدة والعيون الزرق سوف يكون غنياً في كبره)، والمعتقدات المرتبطة بالعقم (يُعتقد أن زيارة العروس الجديدة على عروس أخرى يسبب العقم للمعسر)، والمعتقدات المرتبطة بالحسد، وعدة المرأة، والأكل والشرب، والغوص، والزواحف والحيوانات والطيور والحشرات (مثال: من الحشرات الطائرة «أبو بشير» وقد أطلق عليها هذا الاسم اعتقاداً أنها تبشر بالخير، فحين تتواجد تبشر تواجدها بحدوث خبر يسر)، ويستطرد يوسف النشابة على هذا النحو في تسجيل وعرض عناصر المعتقدات الشعبية الأخرى المرتبطة بالأموال، والشياطين، والجن، والقهوة، والنذور ومعتقداتها في البحرين، وأخيراً الشخصيات الخرافية ومنها: أم حمار- أم الخضر والليف- حمارة القايلة- الغول- فرج الله- دعيدع- الحوحو- بو دربا- البرق والرعد- الجاثوم.

فنون الغزل في التراث

وقد صدر عام 2016 كتاب آخر ليوسف النشابة أيضاً، بعنوان «الغزل في التراث»، عن سلسلة صفحات من التراث رقم (11) التي تصدر بالبحرين، ويقع الكتاب في 163 صفحة من الحجم المتوسط. ويبدأ الكتاب بتقديم محمد حسن كمال الدين الذي يشير إلى أن فلسفة جمع التراث من خلال الموروث الشعبي والموروث التاريخي ذلك التراث المتجذر في كيان شعب البحرين، والمتمثل - في جانب من جوانبه - في الشعر، والغناء، والأهازيج، والمواويل، والشعر الشعبي، هذه الفلسفة التفت إليها يوسف النشابة في كتابه «الغزل في التراث». ويريد لنا المؤلف أن نعيد التأمل



تارة أخرى، وألم الفراق وقلّة التواصل، وينقسم غزل الرجل للمرأة إلى قسمين: الأول «الغزل العفيف» وهو التغني بجمال المرأة بصورة عامة دون الدخول في التفاصيل، والثاني «الغزل الصريح» وهو التغني بأدق تفاصيل أجزاء جسد المرأة مركزاً على مفاتها. ويأتي الغزل بصورة غنائية واصفاً الشاعر أو المغني ما يعانيه من لواعج الهوى وحرقة النفس تجاه الجمال.. ولقد شغلت المرأة - بجمالها ورقتها ورومنسيتها - حياة الأدباء والشعراء، وحركت الخيال في أقلامهم ليسطروا أبياتاً غزلية تصف الجمال تارة، وما يعانيه المحب من الوجد والشوق تارة أخرى. وقسم النشابة موضوعات الغزل في التراث إلى عدة أقسام رئيسية جاءت على النحو التالي: شعر الغزل الذي أورده من خلال غزل الإمام علي لفاطمة الزهراء:

الحسن ما هو في الملامح والدقوق

الحسن حسن القلب لا منه وفاء

ما يغلي أسعار الهجن غير السبوق

وما يغلي أقدار البشر غير الوفاء

ثم يفرد المؤلف للعديد من النصوص الميدانية حول «تهويدات الأطفال» إذ تعد تهويدات الأم لطفلها تخفي في طياتها معاني الحب والغزل بصورة غير مباشرة تغزلها قد يكون لطفلها الذي سيكبر وتراه رجلاً يرعاها، وقد يكون التغزل في الرجل الذي أحبه وأصبح زوجاً لها، وكثيراً ما تتغزل المرأة وهي تحاطب طفلها بذلك

في «فيزياء القلوب» التي باتت تعاني في هذا المتخصص، من نضوب ينابيع العاطفة، حيث برودة آلات التقنيات من مكانة عالية، وقيمة جوهرية في حياتنا وفي عمق الوجود البشري. أما في مسيرة البناء الاجتماعي، والرقى الحضاري، فهناك سجل حافل للأطر الأخلاقية للإنسان وقمة تلك الأطر كانت ولا تزال قيم المحبة، حيث أن الحب هو الممثل الحقيقي للعطاء الإنساني، في ماضي الإنسان وحاضره، لأن الماضي والحاضر كل منهما يضيء الآخر، فحمل الحب - بذلك المعنى - صفات الديمومة والخلود، ومن غير المشكوك فيه أن أصدق وأنبل المشاعر والتجارب العاطفية جاءت على ألسنة الشعراء، فكان معظم شعرهم يدخل القلوب دون إستئذان، متمثلاً في التغني بجمال المرأة، أو البكاء على رسوم منازلها، مما يعني إرجاع الفضل للمرأة في إشعال العواطف وتوهجها. فسلطان الحب على النفوس، حاول الأستاذ يوسف تأطير بعضه، ليرسله بصورة عفوية للأجيال القادمة، التي ربما تعود إليه في ساعات الإستراحة، لتغسل قلوبها من تعب الحياة الصاخبة، والواقعة تحت وطأة الجفاف العاطفي.

ويعرف النشابة فن الغزل بأنه التغني بالجمال وإظهار الشوق إليه، والشكوى من فراق الحبيب. وقد يتمثل الجمال في عناصر مختلفة، فقد تكون الأطلال أو جمال الطبيعة بألوانها الزاهية أو البحر بأواجه التي تداعب النفس عن بعد.. والغزل هو وصف للجمال الخارجي للمرأة، كجمال وجهها، ووصف محاسنها الجسدية. ويمتاز الغزل بالوصف تارة، وبالعتاب

الحبيب الذي فرقته عنها القسمة والنصيب، فلم يصبح زوجاً ولكنه بقي الحبيب الذي ذكره مخلدة في أغانيها. ومن هذه النصوص:

حبيبي يا حبيب الحبايات

حبيبي يا أنيس العزبات

اللي ما عندها رجل

اتجي لحي أثبات

أما الموضوعات الأخرى التي تناولها المؤلف في موضوع الغزل في التراث، فقد اتخذت عناوين: تحيات الصباح للحبيب - حلاوة كلام أول - غزل الفلاحين - غزل الزاجرة - غزل الرعاة - الموال - مواويل الغوص - أغاني الأعراس - الغزل في الأغاني - الغزل في الأبيات - غزل الشعراء البحرينيين، ويشير للنوع الأخير بأن جسور التراث امتدت لتربط غزل الماضي بغزل طرفة بن العبد، وغزل الحاضر ليتغنى به مجموعة من شعراء البحرين، لتربط جزيرة المنامة وجزيرة المحرق وجزيرة سترة بغزل التراث جسراً للمحبة. أما نصوص مواويل الغوص التي جمعها المؤلف والتي يرددها النهام الذي يتغزل على لسان الغواصين، فقد أورد منها العديد من النماذج، ومنها موال بعنوان «يا زين لوصاف» تقول:

يا زين لوصاف جسي من صدودك عود

كلما يصد القلب روجي تكل عود

لي صاحب قط محد قال به لولا

لا والذي بالمهد جبريل إله لولا

لوما يقولون واسع بالحجي لولا

جنت احجي اوياك لكن بالزبيبة عود

حول الشاعر البحريني علي بن خليفة العماري

رغم صدور هذا الكتاب في وقت مبكر إلا أنه يحوي مادة علمية تستحق العرض وإلقاء الضوء عليها، وهو كتاب «علي بن خليفة العماري» جمع وإعداد وشرح مبارك عمرو العماري، ضمن سلسلة شعراء الموال في البحرين (المجموعة الثالثة) في طبعته الأولى عام 1997م، وقد صدر في 226 صفحة من الحجم المتوسط. وتعود أهمية الكتاب كونه يقدم سيرة ذاتية لواحد من المبدعين الشعبيين في فن الشعر بالبحرين،

وهو يواكب الاهتمام العالمي بما يعرف بـ «الكنوز البشرية» أو «حملة التراث الشعبي». ويقدم لنا المؤلف في مقدمة الكتاب العديد من المعلومات حول سيرة الشاعر الذاتية مشيراً إلى أنه عبر سني عمره عاصر مراحل التدهور والتطور في المجتمع الخليجي، وفتح عينيه على مجتمع الغوص في عصره الذهبي وأوج ازدهاره ثم أزمارته المتلاحقة التي عصفت به فتضعض تدريجياً حتى اضمحل مع بداية الخمسينيات. عاصر بزوغ العلم والثقافة في مجتمع البحرين واغترف منه ما سمحت به ظروفه حتى تطور التعليم إلى أرقى المستويات. عاصر النفط منذ اكتشافه واستغلاله حتى غدا مصدر الإيراد الأول لدول الخليج. وغدا موضع صراع الدول الكبرى وأصبح مورد نعمة ونقمة على أصحابه. واكب شاعرنا مظاهر التطور المختلفة في مجتمعنا الخليجي وشارك بجهده مع الشركات العاملة في الخمسينيات في السعودية والبحرين. بإيجاز، تحتزن ذاكرة شاعرنا، أحداث أكثر من ثلاثة أرباع القرن العشرين، ولد مع بداية نشوب الحرب العالمية الأولى، ومع قيام الاتحاد السوفيتي في العقد الثاني من القرن العشرين وشاهد تطوره ثم تفتته وذوبانه في بداية العقد الأخير من هذا القرن. مرت به أحداث الثورة العربية الكبرى، وشاهد كفاح العرب للتخلص من الحكم العثماني ليقعوا تحت براثن الاحتلال الإنجليزي والفرنسي والثورات التي عصفت بأرجاء العالم العربي، تقاوم الاحتلال وتدعو إلى التحرر حتى تحررت جميع الدول العربية وأصبحت تملك زمام أمرها. واختزن ذاكرته عبر عقود القرن كما كثيراً من المعلومات المختلفة وخاصة عن مجتمعنا الخليجي، فقد سمع عن شعراء وتعرف إلى آخرين وطرق أذنه الأشعار والمواويل المختلفة، وتشنفت بأصوات النهام فوق السفن التي تمخر عباب مياه الخليج، وحفظ عقله الباطن ما لم يبد له لسانه، حتى فاض الكيل وطفح المخزون فصارت ينطقه مواويل جديدة يبتدعها رغم كبر سنه ويثري بها أيامه وينفس بها عن مشاعره.

إن جميع النصوص الواردة في الكتاب هي من رواية الشاعر نفسه وبخطه، وقد راجعه المؤلف في بعض الشروحات واسترشد به لتحليل ما يعنيه في بعض المفردات، ويضيف مبارك العماري قوله: وإني أرى أن إنجاز العمل بحضور صاحبه يكون أكمل وأوفى ويساعد في شرح المفردات شرحاً صحيحاً لا يعتمد على الاجتهاد والتخمين. ونهجت في ترتيب المواويل نفس النهج الذي



وفي أواخر عمره ذهب بصره فحاول علاجه بالسفر إلى الهند عدة مرات ولكنه لم يحصل على أية فائدة، فعمل دلالاً للقمماش (اللؤلؤ) حتى أقعده المرض فتوفي عام 1921 ودفن بمقبرة مدينة المحرق. أما والد الشاعر فهي «منيرة بنت محمد» من قبيلة بني هاجر وقد لحقت بزوجها بعد عامين من وفاته ودفنت بنفس المقبرة. ترك الزوجان ثلاثة أولاد وبنتاً واحدة فكفلهم ورباهم زوج عمته حسن بن مبارك بوحرارة العماري. وقبل افتتاح أول مدرسة نظامية في البحرين عام 1919، كان الأخ الأكبر للشاعر (محمد) يذهب لتعلم القرآن لدى (المطوع) عيسى بن أحمد بوجير. أما أخوه الأصغر (حسن) فكان يذهب إلى (مطوع) آخر يدعى ملا أحمد في فريج بن هندي. أما شاعرنا فلم يدرس القرآن في الكتاتيب مطلقاً حتى افتتحت أول مدرسة في البحرين عام 1919 فدخلها أخوه الأكبر، أما هو فدخلها عام 1920. وتذكر الشاعر أنه عند بناء المدرسة كان يذهب مع أصحابه لمشاهدة عمال البناء أثناء ممارسة عملهم، وكان العمال يؤدون نوعاً من الغناء وكان الشاعر يشاركهم الغناء. وعندما افتتح المقر المؤقت لمدرسة الهداية الخليفية في منزل السيد علي بن إبراهيم الزباني، كان الشاعر يذهب مع أخيه لمشاهدتها وينتظر أخاه الذي يدرس فيها، وعندما اكتمل بناء المدرسة بعد عام وانتقلت الدراسة إليها، درس فيها، ويتذكر من مدرائها عبد العزيز العتيقي ومحمد عبد الله صولان اليمني وعثمان الحوراني، ويتحدث عن يوم افتتاح المدرسة فيقول أنه افتتحها

اتبعته في المجموعات السابقة، وقد رقت كل شطر في الموال ثم شرحت معاني مفرداته أسفل منه. وترتيب هذه المجموعة جاء حسب مواضيعها المختلفة، إلا أن هناك موضوعاً لم يرد في المجموعات السابقة لكونه من نتاج مشاكل العصر وهو موضوع (أزمة الخليج) التي عصفت بالمنطقة عام 1990 بعد وقوع الاحتلال العراقي للكويت في الثاني من أغسطس من ذلك العام. إن مواويل الشاعر علي بن خليفة العماري بما تتضمنه من مواضيع وأغراض مختلفة تشكل مزيجاً بين مفردات الماضي والحاضر، وتعطي انعكاساً فكرياً لعقلية شاعر عاصر فترات مختلفة من تاريخ الخليج في القرن العشرين، عايش فترة الغوص كما عايش بروز الكيانات الجديدة وتطورها في المنطقة وتشكلها حتى أصبحت دولاً ذات سيادة وتقدم وحضارة، وبالإمكان استخلاص مادة ثرية من مواويل الشاعر تكشف عن جوانب متعددة للحياة الاجتماعية والأحداث التي عاصرها الشاعر عبر عمره المديد.

والشاعر علي بن خليفة بن علي بن خليفة العماري الدوسري، ولد عام 1913 في بيت والده في فريج العمامرة بمدينة المحرق. والده هو خليفة بن علي، أحد نواخذة الغوص في مدينة المحرق وكانت سفينته من نوع (الجالبرت) وليسبب ما سكن فترة في جزيرة (لنجه) وظل نواخذة هناك أيضاً، وقبل (الجالبوت) كانت لديه سفينة أخرى من نوع (البقاره)، وبعد فترة عاد إلى المحرق. وفي كل عام بعد موسم الغوص، يسافر إلى عمان لجلب السمك (المالح) للمتاجرة به،

الشيخ حمد بن عيسى بن علي آل خليفة ولي العهد، وإن كانت تفاصيل الافتتاح غابت عن ذهنه لصغر سنه حينئذ، إلا أنه يتذكر حفل الغداء الذي أقيم بالمناسبة حيث نحرت الذبائح وحضر الغداء جمع غفير من الناس، وقول أن البناء حينئذ كان يتكون من طابق واحد وليس هناك أي سور خارجي يحيط بالمدرسة. ودرس في مدرسة الهداية مدة خمس سنوات واستمر أخوه الأكبر محمد بعده سنة واحدة، وأثناء سني الدراسة دخل الغوص في فترة الصيف في العام الذي يسميه البحارة (سنة محزم 1923 تقريباً) وعمل تيّاباً مع النواخذة عمرو بن محمد العماري (شاعر) في جالبوته المسماة (الحمرا) ويتذكر أن (المجذمي) فيها كان سبت بوخليف، وفي نفس الموسم انتقل إلى السنبيق (موافج) بطلب من نواخذة جبر بن محمد العماري. وفي السنتين التاليتين 1924-1925 ركب الغوص مع عمرو أيضاً في جالبوته (الوسمي) وبعدها خرج من المدرسة. ويستمر في ذكرياته عن الغوص، فيقول في سن الرابعة عشر، أي عام 1927، ركب (رضيفاً) مع النواخذة عيسى بن مفتاح في (جالبوته) التي لا يتذكر إسمها الآن، وفي عام 1928 ركب (الردة) مع راشد بن هزيم العماري وعمل (سييا) وفي تلك الرحلة تعلم الغوص إلى أعماق البحر لاستخراج المحار. ثم ركب معه (غيصاً) في العام التالي.

ويتحدث الشاعر علي بن خليفة عن الجالبوت (جهنم) وهي السفينة التي ركبها عام 1931 فيقول: أنه كان على ظهرها 25 غيصاً و30 سييماً في ليلة العاصفة (الضربة) وقد غرق عدد كبير من السفن في البحر واقتلعت الرياح المنازل المصنوعة من السعف وحصل خراب ودمار كثير في البحرين، فكنا نساعد في إصلاح (البرستية) التي اقتلعتها الرياح، وقد شاهدت جثث الموق التي تم انتشالها من البحر ورأيت السفن الغارقة والتي قطر بعضها إلى الساحل. وفي عام 1932 ركب غيصاً مع النواخذة خليفة بن عبد الله العليوي أحد نواخذة فريج العمامرة في جالبوته الخاصة، وفي العام التالي ركب مع أحد نواخذة الفريج وهو جاسم بن عيسى الجودر والذي يملك (جالبوتا) أيضاً. وفي عام 1934، مارس نفس المهنة مع النواخذة ناصر بن سعد بن رزين في جالبوته (سمحة).

وأخر سنة ربطته بالغوص كانت سنة 1935 حينما ركب مع النواخذة عبد الله بن علي بن صويح في جالبوت راشد بن عيسى بن هندي. ولما كان الغوص

أخذ في التدهور وكسدت أسعار اللؤلؤ وتضعفت المهنة، نرى شاعرنا يتقلب في عدة مهن أخرى ليس بينها مهنة كتابية أبداً. فعمل في تقطيع الحصى البحري ونقله إلى مشروع مستشفى النعيم، ومشروع جسر المحرق/ المنامة. بعد ممارسته لأعمال أخرى متفرقة ألحق عام 1939 بإحدى الوظائف في قاعدة سلاح الجو الملكي البريطاني في المحرق إبان الحرب العلمية الثانية. وفي عام 1940، التحق بالعمل في إحدى سفن (القطاعة) التي تعمل في نقل المسافرين والأحمال والبضائع بين موانئ الخليج المختلفة، وبين عامي 1942، 1948 مارس أعمال مختلفة في البر والبحر، يمارس أحدها فترة ثم يتركه إلى مهنة أخرى يرى فيها رزقاً جديداً ولو اضطره ذلك إلى التنقل من منطقة لأخرى. وفي أواخر الأربعينات ذهب إلى المملكة العربية السعودية وعمل مع مقاولي خطوط أنابيب نفط (التابلاين)، واستمر هناك حتى عام 1961 حيث عاد إلى وطنه البحرين. وعمل نجاراً حراً، ثم التحق بإحدى الشركات الأجنبية العاملة في منطقة الجفير، ثم عمل مفصل لحام FABRICATOR في شركة ديلونج، وأثناء عمله بها كسرت يده وتوقف عن العمل لمدة ستة شهور، عاوده خلالها الحنين إلى البحر فاستقال من عمله وظل يرتاد البحر فترة حتى أحس أنه أن له أن يتقاعد. فهجر الحياة العملية كلياً، ولكنه ظل يتردد على بعض الدور الشعبية التي يجتمع فيها رجال الغوص القدامى، ويرتاد المقاهي الشعبية في مدينة المحرق. وهو الآن رئيس (لدار علي بن صقر): إحدى دور الطرب الشعبي بالمحرق. لقد عاصر شاعرنا عهود أربعة حكام للبحرين، عملت ذاكرة الشاعر بأحداث مهمة من تاريخ هذا البلد. وها هو الآن بعد أن تخطى الثمانون لا يزال يمتلك ذاكرة حية ومتوقدة، تقدح بالشعر وتستحضر الأحداث الماضية، وتتفاعل بالأحداث الطارئة، وتتغنى بالمناسبات الوطنية.

ويشير المؤلف في ختام حديثه عن حياة الشاعر بقوله: إن الشاعر علي بن خليفة العماري، بروحه المرحه ودعاباته اللطيفة، يشكل وشيجة بين الماضي والحاضر، ورمزاً لشعراءنا من كبار السن، تتمنى له حياة مديدة وأياماً سعيدة وعطاءً متدفقاً. وإذا كان الشاعر يحفظ الكثير من المواويل فور سماعها من راويها أو نغامها، وخالط اثنين من الشعراء المعروفين بنظم الموال هما عمرو بن محمد العماري وطرار بن بخيت وسمع منهما وكتب لهما مواويلهما لأنهما

أطروحة ماجستير حول توثيق السفن بالبحرين

وفي مطلع هذا العام 2018 نوقشت أطروحة الباحث خميس زايد محمد زايد بعنوان «توثيق المآثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن في مملكة البحرين»، بالمعهد العالي للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون بالقاهرة. وأشرف على الأطروحة الدكتور مصطفى جاد، وناقشها كل من الدكتورة سوزان السعيد والدكتور محمد غنيم. وقد قام الباحث في هذه الرسالة بدراسة ميدانية لرصد صناعة السفن الشعبية التي كانت تصنع في مملكة البحرين قديماً، واستفاض في البحث لهذه الحرفة إذ وجد الباحث أنها حافلة بعشرات العناصر التي تحتاج إلى تتبع ودراسة العلاقات المتعلقة بالحرفة حتى يتسنى الكشف عن هذه المنظومة المهمة التي شكلت جانباً رئيسياً من الثقافة الشعبية البحرينية. ويصاحب هذه الحرفة مآثورات شعبية مرتبطة بها، وكذلك العادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف والأدب الشفاهي والأزياء الشعبية وعادات الطعام. وعلى هذا النحو سعت الدراسة لرصد وتوثيق المآثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن التقليدية في مملكة البحرين، وهي حرفة شعبية متوارثة من الأجداد إلى الأبناء والأبناء، وقد قسم الباحث الدراسة إلى مقدمة وخمسة فصول، تضمنت المقدمة أهمية ومشكلة الدراسة والتساؤلات والأهداف، وكذلك منطقة البحث والمنهج المتبع، والتقنيات المستخدمة في التوثيق، بالإضافة إلى الدراسات السابقة، ثم عرض لمجتمع الدراسة وهو «منطقة المحرق» شرق العاصمة البحرينية المنامة، وذلك لكونها مركزاً للحرفيين المعروفين بصناعة السفن، حيث رصد لنظام التعليم الرسمي والتقليدي بالمنطقة، والصيد والغوص، والعادات والتقاليد، والمعتقدات والمعارف الشعبية، وكذلك تنوع فنون الحرف الشعبية.

ثم تناول خميس البنكي تاريخ صناعة السفن في مملكة البحرين حيث رصد بدايات استخدام السفن، والسفن في الحضارة المصرية: السفن ما قبل التاريخ والسفن المصرية القديمة، والسفن في الخليج العربي، والسفن في حضارة دلمون، وحضارة تايلوس وفي العصور الإسلامية، وعرض أخيراً لأنواع السفن مشيراً إلى وجود عدة أنواع من السفن في مملكة البحرين لركوب البحر منها الصغير حجماً والكبير، حيث استخدم الشراع في بعض السفن، ويوجد نوعين من الشراع النوع الأول:

يجعلان الكتابة، فإنه لم يحاول نظم الموالم في تلك الفترة عدا بعض القصائد الهزلية، بيد أنه لم يهتم بكتابتها أو حفظها فمسخها الزمن من ذاكرته إلى الأبد. أما بدايته مع الشعر الشعبي والموالم فيمكن اعتبارها في ديسمبر 1983 حينما نظم أول قصيدة وطنية له وكانت بمناسبة مرور مائتي عام على فتح البحرين بل وشارك بإلقائها عبر برنامج تلفزيوني خاص بتلك المناسبة الوطنية الهامة، وعنوان تلك القصيدة (رف الجناح):

رف الجناح وساجع الصوت غنى

في عيدك الميمون أحلى الأعيادي

ياناشيد لا تسأل الناس عنا

احضروتنبي لك علوم الوكاادي

هاذي أوالم كنها اليومجنه

زانت شوارعها رواج وغاادي

وتتفق نصوص الموالم الواردة في الكتاب من ناحية الشكل كونها من نوع الموالم السباعي (ذو السبع شطرات)، وقسم المؤلف موضوعات الموالم إلى ثلاث عشرة موضوعاً، هي بالترتيب: وطنيات - مديح - مناسبات - أزمة الخليج - نصيح وحكمة - شكوى الغرام - شكوى الزمان - أحوال اجتماعية - الفن - مبادلات - أخوانيات - ألغاز - أبوذيات.. ونورد هنا لنموذج من هذه الموالم الذي يدور حول شكوى الغرام، يقول فيه:

لي صاحب كنت اعشق هواه جنيني

وعلى دروب الأسى يا حيف جنيني

أنا عزيز بقومي لين جنيني

تميت اسائل عواريف الخلايج وقص

وين الذي اخلف الأعواد عني وقص

صمصام حبه، عمل بأقصى ضميري وقص

حايرولا هو حصل من كان جنيني

ويقدم المؤلف شرح بعض المفردات المستغلقة على القارئ بمتن نصوص الموالم، غير أن هذا الكتاب يفتح المجال لمزيد من الدراسات حول بحث هذا الإبداع الشعري من الناحية الجمالية، والسعي لمشروع موسع لتوثيق شعراء البحرين الشعبيين.



حيث تغيرت موازين الحياة لدى العاملين في مجال الصناعة، «وقد شجع انحسار النشاط الاقتصادي في المرحلة الأولى على انتقال عدد كبير من القوي العاملة في صناعة السفن والغوص إلى العمل في صناعة النفط وخاصة من العمل النشاط الجديد كان يدر عائداً أفضل نسبياً»، وهناك سفن كبيرة تستخدم لصيد اللؤلؤ وللسفر ونقل البضائع وكل سفينة لها مميزات عن الأخرى، فمثلاً في بعض السفن لا يستخدم الشراع في تسييرها بل تستخدم المجاديف، أما السفن الكبيرة في وقت الرياح الشديدة فتستخدم فيها الشراع، وعندما لا توجد رياح يستخدم البحارة المجاديف، وقم الباحث لأنواع هذه السفن بمسمياتها وهي: «الفرقة / الشاشة - القلص - الهوري - البانوش - البكاره - البتيل - السنوك - الجالبوت - البغلة - البلم - الغنجة - البوم - الشوعي - السفن الحديثة - الفنطاس - الحجر والرمال - رأس القبة».

ويقدم الباحث وصفاً مفصلاً وموثقاً مرجعياً لكل نوع من هذه السفن، فعلى سبيل المثال يوثق «الفرقة أو الشاشة» بأنها تسمى أيضاً الوارية حيث يستعمل هذا القارب في البحر القريب من السواحل لعدم قدرته على تحمل الأمواج العالية والرياح الشديدة، وفي الإبحار بها يركب لها شراع والبعض الآخر يستخدم لها المجاديف لتسييرها في البحر. ومنها الصغيرة ومنها الكبيرة على حسب الطلب والاستخدام. وتصنع الفرقة من جريد سعف النخيل حيث يقطع السعف من النخيل ثم بعد ذلك يتم تنظيفها من الأوراق أو تجريد

يكون الشراع كبير الحجم ويرفعه البحارة عندما لا توجد رياح كافية لتسيير السفينة، أما النوع الثاني: شراع صغير ويسمى (جيب) وهو شراع صغير جداً حيث يرفع البحارة الشراع الصغير عندما تكون الرياح شديدة، أما إذا كانت الرياح معدومة وتسمى بالعامية (أخواهر) يلجأ البحارة لاستخدام المجاديف لتسيير السفينة، ويكون عدد الأشخاص القائمين بالتجديف ثمانية أشخاص: أربعة في جهة اليمن وأربعة جهة اليسار وفي وقت التجديف يستخدم البحارة إيعاز لتكون حركة التجديف متساوي مع بعضهم البعض، حيث تختلف السفن في الطول والارتفاع والعرض حسب طلب النواخذة أو حسب تصميم القلاف فهناك سفن طولها خمسة أقدام وسفن طولها 70 قدم وأكثر، وأحياناً تصل إلى 140 قدم وسفن صغيرة الحجم طولها 12 قدم، وكل سفينة لها استخدام مختلف عن الأخرى هناك السفن الصغيرة يستخدمها البحارة في صيد الأسماك والذهاب بها إلى الحظرة لصيد الأسماك وبعض السفن تستخدم للنقل وتتعدد استخدامات سفن النقل، فهناك سفن تستخدم لنقل الركاب من جزيرة إلى جزيرة وبعضها تستخدم لنقل الحجارة وبعضها تستخدم للصيد الأسماك واللؤلؤ كلاً على حسب الحاجة المطلوبة وبعضها تستخدم لنقل المياه والأحجار والرمال والبعض يستخدمها للسفر يستخدم السفينة على حسب حاجته، وعند اكتشاف النفط في مملكة البحرين سنة 1934م. تم تغيير نمط الحياة الاجتماعية والاقتصادية لدى السكان

وغيرها من أدوات تصنع من الحديد، حيث يقوم بتصنيعها الحداد، ويلجأ العامل للحداد عندما تتلف الأداة لإصلاحها وتعديلها، وتجلب بعض الأدوات من الخارج مثل الهند والزنجبار وغيرها من البلدان التي يسافر لها أهل البحرين بالسفن البحرية للاستيراد والتصدير. وتتنوع وظائف هذه الأدوات فمنها ما يستخدم في الطرق كالمطرقة والقدم، ومنها ما يستخدم في الثقب كالمجذاح والريشة قديماً، وكانت بدائية حتى تطورت بعد دخول الطاقة الكهربائية وتم استبدالها بالمشابك الكهربائية ويسمى (الدريل)، والمنشار كان بدائياً واستبدل بالمنشار الكهربائي. وفي بعض الأحيان يصنع النجار أدوات محلية الصنع مثل الرندة الخشبية ومقبض الجيزل والمطرقة والجدوم وغيرها من الأدوات، كما توجد أدوات تُصنع محلياً مثل المنقر والجيزل والقدم عند الحداد، وبعض الأدوات بعد الانتهاء من صناعته تغطس في الزيت أو الماء كي تعطى لها قوة وحماية من الصدأ.

أما مراحل عمل بناء السفينة فيقول الباحث أن العمل في بناء السفينة يتم بصورة جماعية، ويكون الصانع المشرف على صناعة السفينة هو الذي يوجه كل العاملين والمساعدين له، ويسمى الصانع «الأستاذ أو القلاف» وهو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة على جميع طاقم العمل، ويتمثل دوره في التخطيط والإشراف على التنفيذ والتأكد من صحة وسلامة التنفيذ في كل مرحلة من مراحل إنشاء أو بناء السفينة، حيث تقع على عاتق القلاف مهمة وضع أسس البناء الهيكلي للسفينة وإنجازها، حيث يتم الاتفاق بين النواخذة والقلاف على بناء السفينة وكافة المواصفات المطلوبة ونوع وحجم السفينة، على سبيل المثال «بانوش» أو «بوم» أو «جالبوت» أو غيرها من السفن التي يتم اختيارها، ويعد الاتفاق على كل المواصفات والمتطلبات التي تحد من قبل النواخذة؛ حيث يكتب عقد بين القلاف وصاحب السفينة النواخذة بحضور شهود والبعض الآخر من النواخذة يتفق اتفاقاً شفاهياً بحضور شخصين من بشارته حيث يتضمن ذلك الاتفاق على نوع الأخشاب المستخدمة وفترة اكتمال السفينة أي عدد الشهور الذي يحتاجها القلاف لإنجاز العمل وتجهيز السفينة بالكامل ليبحر بها النواخذة مباشرة بعد الانتهاء، وبعد الاتفاق يجلب النواخذة الأخشاب وتسمى بالعامية بدن والمسامير والفتيل وكل المواد الذي يحتاجها القلاف في بناء السفينة، وبعد ذلك

حتى تصبح جريدة دائرية الشكل خالية من الأوراق بعد ذلك يوضع كل الجريد بالشمس الحارة لعدة أيام حتى يجف منه الماء ثم يربط جميع الجريد الجاف بالحبال ببعضه البعض مع مراعاة وضع كل جريدة في مكانها الصحيح لتتشكل في النهاية سفينة صغيرة يستخدمها الناس في صيد الأسماك والتنقل من الشاطئ إلى السفينة الكبيرة المربوطة داخل البحر العميق، أو لجمع الأسماك من الحظرة أو من القراقير أو لنقل الأغراض الخاصة بالبحارة، وبعد استخدام تلك السفينة يتم إخراجها إلى الشاطئ حتى يجف ماء البحر من الجريد لاستخدامها مرة أخرى لأن خشب الجريد يشرب الماء في مدة معينة إذا ظلت السفينة داخل البحر لعدة شهور فتكون معرضة للغرق وغير قادرة على أن تطفو فوق سطح البحر. وتعتبر الفترة أو «الشاشة» مركب صيد تقليدي على شواطئ الخليج قليل التكلفة في تصنيعه، لم تكن مخصصة لنقل البضائع لمسافات طويلة، يعود أصل هذا القارب المكون من حزم مترابطة من سعف النخيل إلى العصور القديمة جداً كما توحى بذلك رسوم على أختام تعود إلى دلمون القديمة. وتظهر هذه الرسوم مركب ذات طرفين مرتفعين جداً بينما مقدمات الشوش الحالية ومؤخراتها تكون عادة مقصرة وأكثر ما يمكن مما يعطي لهذا القارب شكلاً مسطحاً جداً». ولا يستطيع البحار وضع محرك ميكانيكي يعمل بالوقود لأن هذا القارب غير مؤهل لوضع محركات عليه

وفي الفصل الثاني من الرسالة قدم الباحث توثيقاً لأدوات حرفة صناعة السفن والخامات ومراحل العمل المرتبطة بها، ويقصد الباحث بالمواد الخام التي تستخدم في بناء السفن وهيكلها أو في بعض أجزائها إذ تتنوع المواد الخام المستخدمة في بناء السفن، ويأتي في مقدمتها الخشب المستخلص من الأشجار، والذي يتنوع تبعاً للجزء المراد إعداده، إذ يمثل البناء الرئيسي لجسم السفينة. ثم تأتي بعد ذلك المواد المعدنية وفي مقدمتها «المسامير» بمختلف أحجامها. والفتيل والصل والدامر التي تستخدم في ربط أجزاء السفينة وطلائها ولصقها بطريقة حرفية تضمن الحفاظ على جسم السفينة دون أي خلل.

كما تعد الأدوات المستخدمة في بناء السفينة من الأدوات البسيطة بدائية الصنع، ويعتمد القلاف عليها اعتماداً كلياً في البناء حيث يستخدمها في كل جزء من أجزاء السفينة، وتصنع بعض الأدوات المستخدمة في البناء محلياً مثل المطرقة والقدم والجيزل والمسامير

يُباشِر القلاف العمل في موقع البناء القريب من البحر، ويبدأ العمل عند كافة العاملين بعد صلاة الفجر عندما يظهر نور الشمس ويتوقف العمل عند الغروب حينما يُسمع أذان المغرب، حيث يتم جمع كافة الأدوات والمعدات للذهاب إلى صلاة المغرب. وعند العمل في اليوم التالي يحرص العاملون على الالتزام بتوجيهات القلاف وتنفيذ كافة تعليماته، كما يحترم الأستاذ (القلاف) ملاحظات غيره من العاملين معه أو ربابة البحر (النواخذة) الذين عادة ما يزورون موقع العمل، حيث تتكون لديهم خبرة نتيجة لكثرة ما يركبون عباب البحر لذلك يصبحون متمكنين من معرفة العيوب التي تحدث لهم أثناء الإبحار، لذلك يتم أخذ كافة الملاحظات والآراء التي يستفيد منها العاملون في البناء ودائماً ما يكونوا موجودين في أماكن صناعة السفن لخبرتهم البحرية العريقة التي أتاحت لهم معرفة عيوب السفن بعد تجربتها في رحلاتهم بمختلف الظروف لذلك يتم نقل تلك الملاحظات ليزيدوا من خبرة الصانع في هذا المجال لإصلاح البعض من الأخطاء والعيوب التي تصيب السفن في وقت الإبحار. وتتمحور مراحل إعداد السفينة في عدة خطوات هي: إعداد قاعدة السفينة (البيص) - تركيب الشلامين والألواح - تثبيت الألواح على الهيكل - تثبيت سطح السفينة - إنزال السفينة، وقبل إنزال السفينة يتم إخطار أهالي المنطقة قبل عدة أيام من إنزالها عبر المساجد بعد انتهاء الصلاة أو عبر المجالس (الدور) أو عبر المقاهي الشعبية وغيرها من أماكن تجمع ويسمى ذلك التجمع (فزة)، ويكون وقت الإنزال في فترة الصباح أو فترة المساء وأفضل الأوقات هي بعد صلاة العصر حيث يتجمع الأهالي على شاطئ البحر، لكي تقام الاحتفالية بتدشين السفينة الخشبية ومراسم سحب السفينة حديثة الصنع من البر إلى البحر وتكون مياه البحر مرتفعة جداً قريبة من الساحل أي في المد وتسمى بالعامي (المائة سقي).

ثم قدم الباحث تعريفاً بالمأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن، اشتمل على المأثورات المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية وكذا الحكايات والأمثال الشعبية، وفنون الغناء الشعبي والأزياء التقليدية، وجميعها تمثل الفنون والإبداعات المرتبطة بصناعة السفن بمملكة البحرين. ثم اختتم الباحث فصول الدراسة بتقديم نموذج مقترح لقاعدة بيانات متخصصة حول صناعة السفن تم فيها توثيق المادة المرتبطة بصناعة السفن، بالإضافة إلى مقدمة

تم التعرض فيها إلى مشاكل أرشيف الثقافة الشعبية الإلكتروني، وتصنيف وثائق الثقافة الشعبية، وتعريف المكنز كأداة للمعلومات، كما تم عرض نموذج مكنز حرفة صناعة السفن والمأثورات المرتبطة به، مبيناً العلاقات الترابطية بين عناصر الحرفة والإبداعات المتصلة بها. وفي نهاية البحث ذيلت الدراسة بالنتائج التي كان من أهمها تعرض حرفة صناعة السفن التقليدية بالبحرين إلى الاندثار، وقد حل محلها الآن النماذج القائمة على التقنية الحديثة مما جعل عمليات التوثيق للنماذج التقليدية الباقية أهمية كبرى في حفظ الذاكرة الشعبية للحرفة. كما خلصت النتائج أيضاً إلى تتعرض الأدوات المستخدمة في صناعة السفن التقليدية إلى الاندثار أيضاً لكونها لا تعكس الاحتياجات التقنية الحديثة في الحرفة.. ومن ثم فإن اندثار الأدوات قد واكبه اندثار للمراحل التقليدية للصناعة. وكشفت عمليات الجمع الميداني والتوثيق عن اختفاء الأماكن المخصصة لصناعة السفن التقليدية القريبة من البحر، ومن ثم اندثار الحرفة وما يشملها من أدوات وخامات متعلقة بالعمل. كما كشفت الدراسة عن إمكانية عمل مكنز متخصص في توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن بوسائطها المتعددة، والذي يمكن أن يكون نواة لأرشيف الفولكلور البحريني. وكان من أهم التوصيات التي خلص بها الدارس تأكيده على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أهمية حفظ الموروث الشعبي الثقافي واتباع كافة السبل من قبل المهتمين والدارسين لتطوير التقنيات لخدمة هذا الموروث، واتباع كافة الطرق الحديثة في أرشفة هذه المواد، ومحاولة تأسيس مكنز فولكلوري يحتوي على جميع المعلومات الخاصة بالثقافة الشعبية من صور وفيديو وتسجيل صوتي وسجلات مكتوبة، وتخزينها في أجهزة خاصة مثل السيرفر ثم عرضها عبر برنامج رقمي على الشبكة العالمية الإنترنت لخدمة البحوث العلمية، وتثقيف عامة الشعب وتعريفهم بتاريخهم وتراثهم الثقافي الموروث عن الأجداد، ويعبر عن طابع الهوية الوطنية الثقافية. وختم الباحث دراسته بثبت المصادر والمراجع، وكذلك كشف الصور، وملحق بطاقات الجمع الميداني للإخباريين.

يبقى الإشارة على أن الباحث خميس البنكي قد نال عن أطروحته تقدير «ممتاز» مع طبع الرسالة على وتداولها بين الجامعات العربية.



تجربتي في دراسة

« علم الفلكلور »

أ. خميس البنكي - باحث من البحرين

منذ بداية توثيق فن العرضة الخاص بمملكة البحرين في أواخر شهر ديسمبر 2010م برعاية أُرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشرو بالتعاون مع الدكتور علي إبراهيم الضو أستاذ علم موسيقى الشعوب بجامعة الخرطوم تم اختياري ضمن فريق عمل الجمع الميداني لتوثيق فن العرضة البحرينية، حيث تم تدريبي من قبل الدكتور علي الضو بعدة محاضرات عن كيفية الجمع الميداني وكيف يتم الاعداد قبل النزول إلى



توثيق وجمع الفولكلور ورصد الحقائق عن العادات السودانية، وتطبيق نظريات الفولكلور.

وفي سنة 2012م تم ابتعائي إلى جمهورية مصر العربية لنيل درجة الماجستير وتم الالتحاق بأكاديمية الفنون التابعة لوزارة الثقافة المصرية والتسجيل في المعهد العالي للفنون الشعبية، حيث حصلت على درجة الدبلوم العالي بتقدير جيد جداً من قسم مناهج الفولكلور وتقنيات الحفظ التابع للمعهد العالي للفنون الشعبية حيث تعلمت في دراستي توثيق المادة الفولكلورية حيث ترتبط كلمة توثيق في إطار البحث الفولكلوري بما يطرحه المصطلح في علم المعلومات والتي تعتمد على ثلاثة محاور أساسية:

المحور الأول:

اقتناء مواد المعرفة من الكتب والدوريات والنشر وغيرها من الأوعية الحديثة كالشرائط الضوئية والمسجلات الصوتية على اختلاف الأنواع والأشكال في كل منها.

الميدان وما هو علم الفولكلور وما يحتويه ذلك العلم من علوم الانسان، ومن ذلك المنطلق استوعبت بأنه علم مليء بالعناصر الكثيرة من التراث الشعبي مثل الادب الشفاهي والعادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف والثقافة المادية واللامادية وكلها مرتبطة بعلم الأجناس والتاريخ والأدب وعلم النفس وغيرها من العلوم، ويجب على الباحث مراعاة كافة مكونات هذا العلم، وفي سنة 2011م تم ترشيحي من قبل المدير العام لأرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر وابتعائي لاستكمال دراستي بجمهورية السودان العربية والالتحاق بجامعة الخرطوم والتسجيل لنيل درجة الدبلوم العالي بقسم معهد الدراسات الافريقية والاسيوية حيث تتلمذت في دراستي على يد البروفسير سيد حامد حريز والدكتور علي الضو والدكتور يوسف مدني وتعلمت الكثير منهم عن علم الفولكلور مثل العمل على الجمع الميداني وأدواته لتوثيق المورث والمأثورات الشعبية والمدارس المستخدمة في ذلك العلم وإعداد دراسات عامة تشمل آسيا وأفريقيا، وتعلمت أيضاً



المحور الثاني،

تنظيم هذه المواد بما يتلاءم مع طبيعتها ومع تطلعات الباحثين والقراء إليها حيث يتم تصنيفها وفهرستها طبقاً لنظام معين يحقق هذا التلاؤم المزدوج.

المحور الثالث:

فإتاحة هذه المواد للقراء والباحثين والمهتمين بذلك على هيئة خدمات وظيفية تستجيب لحاجاتهم الفعلية أو المتوقعة على اختلافها في النوع وتفاوتها في الدرجة.

وتعلمت أيضاً ما هي بيلوجرافيا الفولكلور التي تهتم بظن إعداد قوائم الإنتاج الفكري وأرشفة المواد بعد الانتهاء من مراحل التصنيف واستخلاص المادة والإثنوجرافيا التي تختص بالوصف المنهجي الدقيق لثقافة شريحة معينة من الشعب في مكان وزمان محدد، والانثروبولوجيا وهي عبارة عن علم الإنسان، أو علم دراسة الإنسان حيث يهتم هذا العلم بالشكل الأول للإنسان وسلوكه

من العصور البدائية إلى العصور الحديثة. وتعلمت أيضاً ما هي تقنيات الحفظ وأدوات الجمع الميداني وأرشفة مواد الثقافة الشعبية بكافة محتواها من مواد مكتوبة وصور وتسجيل صوتي وتسجيل فيديو بالاستعانة بمكنز الفولكلور ومراجع أخرى لتوثيق المواد، وبعد ذلك تم التسجيل لنيل درجة الماجستير بتوجيه من الهيئة العلمية لمجلة «الثقافة الشعبية» و«المنظمة الدولية للفرن الشعبي» حيث تم دعمي بكافة الامكانيات المعنوية واللوجستية لاستكمال دراستي وتم اختيار عنوان الدراسة «توثيق المأثورات الشعبية المرتبطة بصناعة السفن» ومن خلال الإعداد لتلك الدراسة رأيت ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أهمية حفظ الموروث الشعبي الثقافي واتباع كافة السبل من قبل المهتمين والدارسين لتطوير التقنيات لخدمة هذا الموروث واتباع كافة الطرق الحديثة في أرشفة هذه المواد، ومحاولة تأسيس مكنز فولكلوري يحتوي على جميع المعلومات الخاصة بالثقافة الشعبية من صور فوتوغرافية وفيديو وتسجيل صوتي وسجلات مكتوبة، وتخزينها في أجهزة خاصة



ويفضل أن تكون هذه المواد موحدة لتسهم في تبادل المعلومات الببليوجرافية حول العالم، وكذلك العمل على تحديث البيانات بشكل دوري وإدخالها بتقنيات حديثة خاصة بالصوت والصورة والفيديو والنصوص المكتوبة لعرضها على برامج مخصصة لبيانات الثقافة الشعبية.

وبعد أن أستوفيت كافة محتوى الرسالة تم في الخامس عشر من شهر يناير 2018م منحه درجة الماجستير بتقدير امتياز مع التوصية بطباعة الرسالة وتداولها بالجامعات المصرية والعربية. وفي حفل المناقشة غمرتني السعادة كثيراً بحضور الأستاذ علي عبد الله خليفة رئيس المنظمة الدولية للفن الشعبي / المدير العام للثقافة الشعبية رفق البروفيسور محمد النويري رئيس الهيئة العلمية للمنظمة والأستاذة الفاضلة خلود راشد مطر المستشار الثقافي بسفارة مملكة البحرين بجانب نخبة من الأساتذة وطلاب أكاديمية الفنون. ولذلك أقدم بخالص الشكر لكل من ساندني وقدم لي يد العون دون استثناء.

مثل السيرفر ثم عرضها عبر برنامج رقمي على الشبكة العالمية للإنترنت بهدف خدمة البحوث العلمية، وتثقيف عامة الشعب وتعريفهم بتاريخهم وتراثهم الثقافي الموروث عن الأجداد، والذي يعبر عن طابع الهوية الوطنية الثقافية، وعليه من الممكن أن تتبنى هذا المشروع مؤسسة ثقافية حكومية أو أحد مراكز البحث العلمي أو أي مؤسسة خاصة مثل «أرشيف الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر» يأخذ على عاتقه مسؤولية رعاية هذا المشروع وتطويره لصون التراث وأرشفته بالشكل الدقيق بتعاون وتضافر جهود جميع العاملين في مجال الثقافة الشعبية، وجمع كل المواد بإدارة هذا المشروع الموحد الذي ينظم جميع مواد التوثيق تماشياً مع التوجيهات العلمية والثقافية لروح (ميثاق العمل الوطني) الذي جاء في العهد الزاهر لحضرة صاحب الجلالة الملك حمد بن عيسى آل خليفة المفدى ملك مملكة البحرين حفظه الله ورعاه، وربط كافة معلومات الثقافة الشعبية بأرشيف متكامل يجمع كافة الموروث والمأثور عبر شبكة الإنترنت،